تقديم

هل ثمة آفاق للأسلوبية المعاصرة؟

بقلم: المحرر الضيف

« آفاق الأسلوبية المعاصرة » ذلكم هو العنوان المرتضى لهذا العدد من « عالم الفكر » . ارتضيناه ونحن نعلم علماً ليس بالظن أن من أهل الاختصاص من يتوقف في قبوله ، بل إنه ربما يعود لديهم بالضد ويحول إلى النقيض ، حتى ليرون الأولى بالقبول أن يقال ـــ كما جاء في عنوان هذه الفاتحة : « هل للأسلوبية المعاصرة آفاق ؟ » ونعم ، إننا نشهد على الساحة النقدية في الغرب انحساراً للأسلوبية ، حتى ظن بعضهم أن ذلك ربما يؤذن بانفضاض سوقها وبوار سلعتها ، بل إن من أهل النقد من ينكر عليها صفة العلم ، ويرى أن اتكاءها على عكازتين من الدرس اللساني والتحليل الإحصائي لا يمكن أن يعجل بدخولها فردوس العلوم المنضبطة . وهذا الكلام يبدو مقبول الظاهر ، ولكنه عند أهل التحقيق موقوف الباطن بيد أنه إن صح ، وكان حديثنا عن آفاق الأسلوبية المعاصرة مصروفاً إلى المستقبل بالضرورة ـــ أدركنا مناط المفارقة القائمة بين وجهين من النظر يبدوان متعاندين لا يجتمعان ، ذلك أن العنوان المرتضى يثبت للأسلوبية المعاصرة آفاقاً يشتغل كتاب هذا العدد باستطلاعها ورصد أفلاكها ، ومن ثم كان لابد من بيان يرتفع به الإشكال وتستبين المقاصد .

إن المتصفح لأثناء مسيرة العلوم الإنسانية منذ مفتتح النصف الثاني من هذا القرن لا شك يدهه ما امتازت به هذه المسيرة في أوروبا من حراك معرفي هائل ، ومن صلات شابكة بين العلوم على نحو أزاح الحدود الفواصل بينها ، وسلط الأضواء على مناطق التقاطع التي لايمكن لعلم واحد من العلوم أن يستقل بالنظر فيها ، وأبرز من الإشكالات المعرفية ما يفوت ذرع المتتبع الحريص . وهكذا تكتلت المذاهب والنظريات من حدّيها ، ونزت بينها نوازى الخلاف المنهجي ، حتى رأينا المذهب ما إن يبدو وقد رسخت دعائمه ، وسمقت قوائمه إذا هو يفضي إلى ضيق المضطرَب ، وينتج من الأسئلة أضعاف ما يقدم من جوابات ، وإذا الأقلام تتناهبهُ بالنقد حتى ما يبقى منه على الساحة غير أبعاض وأنقاض . وقد مضى الأمر على هذا الجر والسحب حتى غدت الإحاطة بدقائق الخريطة المذهبية في الإنسانيات عامة ، ودراسة النص الأدبي خاصة غاية يكاد ينقطع دونها الدرْك .

كان ذلكم، ولا يزال، هو الشأن على العُدوة الغربية القصوى. فماذا عن أمرنا نحن على هذه العدوة الدنيا؟ الذي كأنه إجماع الناس أنا قد أصبنا بما يشبه أن يكون دُوّارا معرفيا، انتقلت إلينا جرثومته مع أول مواجهة جبهتنا بها ثقافة الغرب، ولما تزل عقابيلها فاعلة في الجسم العربي حتى زلزلته زلزالا شديدا. وتقطّعَ أهلُ العلم أمرَهم بينهم، فنهض منهم من يحاول اللحاق بالركب فأصاب حظا من التوفيق لم يكن ليكفي إلا لخلخلة الركود وكسر الجمود. على حين انقطعت ببعضهم السبل دون أهليهم وبني جلدتهم إذ همّوا بما لم ينالوا. أما الآخرون، وكثير ما هم، فقد آثروا السلامة، ورضوا بمقعدهم خلاف ركب العصر، حتى صار بينهم وبين منجزاته ما يشبه أن يكون «كمال الانقطاع»، فتواردوا في أبحاثهم على بئر نَزُوح، ونصبوا لكل جديد بالإعراض، وهكذا شجر الخلاف بين الفريقين، وجَهِدَ كل فريق أن يجر النار إلى قرصه في جدال لا تسمع فيه إلا رجيعا من القول ليس في الإعراض عنه فائتة.

وإذا تعجب فعجب أن يهتدي أسلافنا ـ من دوننا ـ إلى البلسم الشافي من ذلك الدوار المعرفي حين لابسوا ثقافة يونان فكانت عيونهم على خاصة معتقدهم ولغتهم وثقافتهم فاستقاموا على الطريقة، «كان لخلعهم وَوَدْعُهم كلاهما عن بينة. أما الخلف فقد عدت أعينهم عن كل ذلك تريد زينة العصر، جاعلة مستحدثات المذاهب كمستحدثات التجميل وصيحات الأزياء مكانا سُوًى. ونحن غَيُبْرِدَان فهمنا مذهب السلف أن تصلح آخر هذا الأمر بما صلح به أوله، وأن نعفي أنفسنا من لُهاث تقطع به النَّفَس دون تحصيل للمرتجى من الفوائد.

ليس لنا ـ فيما نرى ـ أن نهتف مع الهاتفين في أوروبا بموت الأسلوبية ـ بما هي منهج نقدي ـ صارفين أنظارنا إلى ما تلاها على ساحة النقد من أبدال. ولقد علمنا تاريخ العقل البشري أن الأفكار لا تموت بالسكتة القلبية، وأنها إن ماتت في مكان أو زمان بأعينها حَيِيَتْ في مكان أو زمان آخرين على صورة أخرى، واعتبرْ ذلك فيما كان من تشومسكي مع فكر ديكارت، وفيما كان من فكر الأرسطيين المحدثين مع فكر أرسطو. إن ذروة الأمر وسنامه هما: هل نحن بحاجة إلى الأسلوبية أم لا؟ والجواب بيّن، فإننا ما قضينا نحبنا بعد من هراسة الخصائص الأسلوبية للغتنا على ملة «بالي» ومدرسته، ولا أدينا لأدبية النص العربي قديمه وجديده حقها من الفحص الأسلوبي الرصين على ملة «جاكوبسون» ومدرسته، ولا نَهَدْنا إلى استحياء تراثنا النحوي والبلاغي والنقدي وشروح الشعر لنحاور به عصرنا الذي نعيش فيه. إننا لم نفعل شيئا من ذلك كله أمامهم فقد فعلوا. فليكن لنقادهم إذن ما يشاءون، وليحطب في حبلهم من بني ملتنا من أراد، فليس للذلكم أن يصرفنا عن باب من أبواب الخير نبرأ بولوجه من تبعة التقصير في القيام بأمر ما حُمّلناه من رسالة.

وإذا صح لدينا ـ وهو إن شاء الله صحيح ـ أن الأسلوبية اللسانية لا تموت، وأنها غدت

مكونا فاعلا في تحليل بنية الخطاب وأجرومية النص ، وأن حظ النص العربي من ذلك كله قليل قليل ـ صح كذلك أن عطاء الأسلوبية اللسانية للدرس الأدبي هو وعد غير مكذوب. ومن ثم تبقى للأسلوبية العربية المعاصرة آفاقُها التي ينبغي أن تستكشف ، لاينال منها تحولات المذاهب النقدية في أوروبا ، ولا يَضيرها أن ينصَبّ لمعاداتها من استغشى ثيابه ورضي بأن يكون مع الخوالف.

بقيت كلمة لامناص من إيرادها صدد أزمة التواصل العلمي البادية بين المشتغلين بالدرس الأسلوبي العربي وغيرهم من النقاد ، وهى أزمة قاطعة لرحم العلم الواشجة ، وكابحة لأسباب التحديث والتطور. ولعله من طبائع الأمور أن يُلْقِيَ كلا الفريقين بالتبعة على صاحبه . بيد أن الإنصاف يقتضينا أن نكون أدنى إلى التماس العذر لأهل المحافظة منا إلى تبرئة ساحة دعاة التحديث. إن الدرس الأسلوبى العربي المعاصر يكابد من العلل القادحة ما يكابد على يد بعض دعاته وعلى يد من يَسْتَذْرُون بجنابهم صدقا أو دعوى . فليس حقيقا بالريادة من ينقطع عن قضايا لغته وتراثه ، حتى لكأنه يحرق من ورائه سفائن « طارق » وليس حقيقا بها من يرى في الإغراب على القراء بالمصطلح الأجنبي والتترس بأعلام الفرنجة مَيْزة يتمزَّى بها على سائر بني ثقافته ، وَوَزَرًا يحتمي به من مواجهة النصوص . ومَن يتصدى للترجمة ونقل الفكر عن مصادر الأسلوبية في الغرب دون أن تَستحكم أدواته اللغوية والمفهومية فيخرج على الناس بمُعَمَّيات أجاءت الكثيرين منهم إلى اطّراح أمر الجديد بالكلية . ودَعْكَ من كثرة كاثرة لا ترى منهم إلا كل مِهْجُوم على مالايحسن ، يختار لنفسه أخطر العنوانات فيورد تحتها أهون الكلام ، طلبا للمَشَالة بين الناس ، ويكلما أن يعالجها العارفون المتلبثون.

لهذا كله كانت فكرة هذا العدد ، وكانت هذه الإسهامات لنخبة ممن يعنيهم أمر الأسلوبية العربية المعاصرة ، وكان هذا الاقتحام الجسور الذي تقوم به « عالم الفكر » لمجال معرفي يتأبى على المعالجة المبتسرة العَجْول ، وكان الحرص في الأبحاث المنشورة على إقامة الميزان القِسْط بين التنظير والتطبيق. ولعل هذه الطائفة من الأبحاث قادرة ـ إن شاء الله ـ على أن تثير من الحوار النافع ما هي به جدير ، وأن تقنع القارىء بجدوى المقاربة الأسلوبية للنصوص وبأن للأسلوبية المعاصرة آفاقا رحبة حقيقة بأن تستكشف . إنها ، إذن ، تكون قد أوفت على الغاية مما تريد .

من الجغرافية اللغوية
إلى الجغرافية الأسلوبية

د. سعد مصلوح

عالم الفكر (١٠)

فاتحة

الحديث عن آفاق جديدة لمجال معرفي ماليس حديثا عما كان أو هو كائن، ولكنه حديث عما يمكن أن يكون. والحديث عن الممكن يعدم حُجِّيَّته إن كان رجما بالغيب أو محضا من التحكم، ولاتثبت له الحجية إلا باتصال أسبابه بحاضر العلم، وبإجاباته عمّا يطرحه من أسئلة ملحّة، وما يقدم لمشكلاته من حلول.

ونحن نحاول بهذه الدراسة أن نستشرف بابا حادثاً من أبواب الأسلوبية نصوغه على طراز باب لساني قديم.

واشتقاق علم من علم أو صياغة علم على غرار علم ليس بالغريب على تراثنا العربي؛ فقديما ماسن لنا أسلافنا هذه السنة الحسنة وإنا على آثارهم مقتدون[١].

والعلم الحادث الذي نحاول أن نكسب له الشرعية المعرفية في الوجود هو ما نقترح الاصطلاح على تسميته «الجغرافية الأسلوبية»، وصلا لنسبه بالجغرافية اللغوية التي هي علم قارّ عرف طريقه إلى ساحة الفكر اللساني في الربع الأخير من القرن التاسع عشر لظروف علمية اقتضت وجوده على ماسيأتي بيانه.

وحين يكون موضوع الدراسة استبصارا لأفق جديد من آفاق الأسلوبية تكون إقامة المسألة على هذا الوضع جوابا ضمنيا عن شكوك مترادفة تثار في وجه الأسلوبية المعاصرة.

وليس بدٌ من أن نرجىء إخراج الجواب من باب الإضمار إلى باب الإظهار حتى نستوفي القول فيما نحن بسبيل معالجته من مسائل.

وقد رأينا أن نوردها حصرا في صدر الدراسة على الوجه الآتي:

١ ـ دراسة التنوع اللغوي في علوم اللسان.
٢ ـ أولية الجغرافية اللغوية: التنوع المكاني.
٣ ـ ركائز الجغرافية اللغوية.
٣ ـ ١ جمع المادة اللغوية.
٣ ـ ٢ الأطلس اللغوي.
٣ ـ ٣ الخرائط اللغوية.
٣ ـ ٤ أنواع الكيانات اللغوية.
٤ ـ من التنوع المكاني إلى التنوع الاجتماعي.
٥ ـ من التنوع الاجتماعي إلى التنوع الأسلوبي.
٦ ـ التشكيل الأسلوبي بين الذاتية والموضوعية.
٧ ـ التشكيل الأسلوبي وأجناس القول.
٨ ـ نماذج التشخيص الأسلوبي.
٩ ـ موضوع الجغرافية الأسلوبية.
١٠ ـ ركائز الجغرافية الأسلوبية.
١٠ ـ ١ جمع المادة الأسلوبية وتصنيفها.
١٠ ـ ٢ الأطلس الأسلوبي.
١٠ ـ ٣ الخرائط الأسلوبية وخطوط التوزيع الأسلوبي.
١٠ ـ ٤ الكيانات الأسلوبية.
١١ ـ آفاق الجغرافية الأسلوبية.
١١ ـ ١ الأسلوبيات المقارنة.
١١ ـ ٢ التنوع المكاني الأسلوبي.
١١ ـ ٣ التنوع الأسلوبي والنموذج الجغرافي.
١٢ ـ كلمة خاتمة

ولسوف يتعاقب القول في هذه المسائل على الترتيب السابق.

١ ـ دراسة التنوع اللغوي في علوم اللسان

التجانس والتنوع قطبان متجادلان يتجاذبان الظاهرة اللسانية؛ فاللسان الجامع لأبناء جماعة لغوية ما هو واحد ومتنوع في آن معا. إنه واحد بما هو وسيلتهم الجامعة إلى التواصل فيما بينهم، وإلى فهم بعضهم عن بعض، وبما هو عبارة عن كينونتهم الواحدة المائزة لهم من سائر من عداهم من أبناء الجماعات الأخرى. وهذا اللسان متنوع في الآن نفسه بما هو تعبير عن فعل العوامل الزمانية والمكانية والثقافية والاجتماعية في هذا اللسان، وبما هو مظهر لصراع عوامل الانتماء المجمعة Group Affiliations وعوامل الانتماء المفرّقة Cross Affiliations في أبناء الجماعة اللغوية الواحدة. وهكذا تفعل عوامل التنويع فعلها لتنتج أضربا من تنوعات الكلام يدل عليها بمصطلحات ثلاثة هي: التنوع اللهجي Dialect؛ ويكون اجتماعيا Social أو محليا Local أو إقليميا Regional، أو فرديا Idiolect أما المصطلح الجامع لذلك كله فهو التنوع المطلق Lect وجميع هذه التنوعات المطلقة تنضوي تحت اللسان المتعين The given language الذي يفترض فيه التجانس افتراضا نظريا. وسنرى في قابل أن هذا الجدل الفاعل بين التجانس والتنوع هو الذي يهيمن على كل السنن والقوانين الفاعلة في اللغة من حيث البنية والوظيفة جميعا.

ولم يكن بد لعلوم اللسان أن تقارب اللغة باعتبار التجانس وباعتبار التنوع كليهما؛ فقامت النظرية اللسانية على افتراض الوحدة والتجانس، وهو مايعبر عنه تشومسكي بقوله: "إن النظرية اللسانية معنية، أولا وقبل كل شيء بإنسان مثالي في سلوكه اللغوي: تكلما وسماعا، ويعيش في جماعة لغوية متجانسة تمام التجانس، وهو عارف بلغته تمام المعرفة، ولا يخضع في تطبيقه هذه المعرفة أثناء أدائه اللغوي الفعلي للظروف التي لا صلة لها بالجانب النحوي؛ مثل محدودية الذاكرة، والارتباك، والعوارض التي تتوزع اهتمامه وانتباهه، ولما يمكن ارتكابه من أخطاء عشوائية أو مائزة. فذلكم هو الموقف ـ كما يبدو لي ـ لدى مؤسسي اللسانيات العامة الحديثة. ولم يطرأ بعد من الأسباب المقنعة ماأدى إلى تعديل هذا الموقف"[٢].

لهذا صرفت النظرية اللسانية همها عن طريق التجريد والتعميم إلى كل ما هو عام ومشترك في إطار ما سمي باللسانيات التقريرية Deterministic Linguistics. ولما كان التنوع حقيقة واقعة في السلوك اللغوي وجوهرا ثابتا في حقها ـ اضطلعت بدراسته مجموعة من علوم اللسان حملت اسم اللسانيات الاحتمالية Probabilistic Linguistics، وكانت الأسلوبية من بين أهم هذه العلوم.

على أن النظرية اللسانية حين ضحت ـ عن اختيار منهجي ـ بالتنوع اللغوي في إطار اللسان الواحد إنما فعلت ذلك لانصرافها إلى نوع آخر من التنوع لا مفر من اعتباره حين تكون الاستراتيجية البحثية منصرفة إلى تفسير الظاهرة اللسانية، ونعني به تنوع ماصدقات الظاهرة اللسانية إلى شفرات لغوية مختلفة كالإنجليزية والعربية والروسية وغيرها، بما هي تجليات لقدرة واحدة ينماز بها الإنسان من سائر الخلائق، وبما هي موضوعات لعمل العقل البشري وآلياته في الكسب والاختزان والاستدعاء والابتكار والتوظيف، ويجهد الباحث للوصول من خلال هذا التنوع إلى الجوامع اللسانية Linguistic Universals المائزة للسان بما هو خاصة للإنسان.

وإذا كان البحث الأسلوبي قد ارتبط لدى جمهور الباحثين بالتنوع الحاصل داخل إطار اللسان الواحد فإن الضرب الثاني من التنوع ـ نعني التنوع الحاصل بين الألسنة المختلفة ـ حري أن يفتح الباب أمام أفق جديد للبحث الأسلوبي، ولا سيما في اتصال هذا التنوع بالبعد الجغرافي. وسنعود إلى ذلك بفضل بيان. (ف ١١ ـ ١)

٢ ـ أولية الجغرافية اللغوية: التنوع المكاني

لم تكن دراسة التنوع اللغوي من موضوعات الدرس اللساني في القرن الثامن عشر؛ فقد كان اللسانيون لا يعترفون إلا باللسان الفصيح، ويرون في أي تنوع لهجي من تنوعاته انحرافا عن سواءه ينبغي التجافي عنه والبراءة منه. وظل هذا المعيار الصوابي الصارم حاكما على قضية اللهجات حتى تراكمت التحولات المعرفية والفكرية والمنهجية التي عاشها الفكر اللساني في أوروبا فبلغت ذروتها على مدى قرنين من الزمان. وكانت ذروة هذه التحولات انبثاق فكرة الجغرافية اللغوية. وارتبطت نشأة هذا العلم أوثق ارتباط بما أصاب مواقف علماء اللسان إزاء اللهجات من تغير حاسم قاد إلى تصحيح نظرتهم لها، واعترافهم بعظيم جدواها للسانيات التاريخية والمقارنة. وإذا شئنا مؤشرا دالا على وقوع هذا التحول العظيم في فرنسا فإن لنا أن نلتمسه فيما كان من الجمعية الوطنية الفرنسية التي جاءت بعد الثورة عام ١٧٨٩؛ إذ جعلت من بين أهدافها القومية القضاء على ما أصاب اللغة الفرنسية من تشوهات وانحرافات لهجية، وتعهدت بتعميم النمط الفصيح، وعهدت إلى بعض أعضائها أن يضعوا الخطة الكفيلة بتحقيق هذا الواجب القومي. ولكن ما إن استدار القرن حتى كانت فرنسا أسبق دول أوروبا ـ بعد ألمانيا ـ إلى إنجاز الأطلس اللغوي لفرنسا L'atles Linguistique de France على يد جيرون J. Gillieron (١٨٥٤ ـ ١٩٢٦).

وليس بنا هنا أن نفصل القول في العوامل التي دفعت إلى هذا التحول وهي كثيرة متنوعة. بيد أنا نجتزىء هنا بإشارات دالة لأهمها؛ فقد أعقب نجاح الثورة الفرنسية نهضة القوميات في أوروبا، وتطور اللهجات واللغات القومية تبعا لذلك واقترن ذلك بازدهار الرومانسية، وهيمنة اللسانيات

المقارنة والدرس التاريخي للغة على النشاط اللساني، والجهد الدائب لاكتشاف علاقات القربى بين اللغات، وتصنيفها إلى سلالات وأسر لغوية.

ومنذ السبعينيات من القرن التاسع عشر ظهرت مدرسة ليبزج اللسانية، وهي المدرسة التي تمردت على اللسانيين المحافظين فأطلقوا عليها من باب التهكم " مدرسة النحويين الشبان" New Grammarians . وسرعان ما أصبحت هذه التسمية عَلَماً على كل من يعتنق فلسفتها ومبادئها اللسانية، وجهد المنتمون إليها في دراسة ما يعتري اللغات من تغير عبر الزمان، ليثبتوا أن هذا التغير لاسيما في مجال الأصوات ـ خاضع لقوانين صارمة لا تعرف الشذوذ. ولكنهم ـ حين اضطربت في أيديهم النتائج وعجزوا في أحيان كثيرة عن وضع قوانين التغير الصوتي في صيغ منضبطة ـ انتهوا إلى أن علة الشذوذ راجعة إلى اقتصارهم في المقارنة على مادة الألسن الفصحى واستبعادهم اللهجات. ولأن الألسن الفصحى في رأيهم عرضة للغزو اللغوي الخارجي بحكم انفتاحها على التأثير والتأثر ـ كان لجوؤهم إلى اللهجات لإثبات اطراد القوانين الصوتية وبراءتها من الشذوذ. وهكذا اقتنع علماء اللسان بأن استقصاء صُور التنوع اللهجي والمقارنة بينها ضرورة لامناصَ من اعتبارها إذا أريد لتاريخ اللغة المعنية أن يعاد بناء مراحله، وأن يكتب على وجهه الصحيح.

لذلك انطلق الباحثون إلى القرى والمحلات النائية يجمعون لهجاتها، وكما وجدنا أسلافنا من علماء العربية يقصدون البادية ليجمعوا اللغة من حَرَشة الضباب وأكلة اليرابيع نهضت حركات لجمع اللغة من جبال كنتكوكي في الإنجليزية ومن حمّالي اليور أو فوان في الفرنسية. وكان عام ١٨٧٦ عاما حاسما في تاريخ اللسانيات؛ ففيه اتجه اللساني الألماني جورج فنكر G. Wenker إلى استقراء التنوعات اللهجية في ألمانيا لينجز أول أطلس لغوي في العالم Deutscher Sprachatlas، ثم تبعه الأطلس الفرنسي بإشراف جيليرون (ونشر فيما بين عامي ١٩٠٢ و ١٩١٢)، والأطلس الإيطالي بإشراف ك. يابرج K. Jaberg ويود Jud (نشر فيما بين ١٩٢٥ و ١٩٤٠)، والأطلس الأمريكي لنيو انجلاند بإشراف هانز كيورات H. Kurath (ونشر فيما بين ١٩٣٩ ــ ١٩٤٣)، وتتابعت من بعد ذلك الأطالس في هولندا وإسبانيا وإنجلترا وويلز وسائر أقطار أوروبا ومقاطعاتها ولا تزال [٢].

تلكم كانت هي أولية الجغرافية اللغوية حين اعتمدها الباحثون اللسانيون لاستقصاء صور التنوع اللهجي على سبيل الحصر، وتوزيعها على خريطة ميدان البحث بحسب انتمائها إلى مناطقه المختلفة.

ثم كان لها من بعد النشأة مراحل من التطور والتوسع والتدقيق شملت استراتيجية البحث وركائزه وتقنياته.

٣ ـ ركائز الجغرافية اللغوية

للجغرافية اللغوية مظهران: مظهر تسجيلي غايته جمع المادة، وتوزيعها على خريطة الميدان، ورسم خطوط التوزيع الفاصلة والواصلة بين النقاط السكانية التي يشملها الميدان المدروس. ومظهر تحليلي غايته تأمل المادة المجموعة بعد تسجيلها واستنطاق خطوط التوزيع لاستكناه دلالاتها، وتشخيص الفروق والتنوعات اللهجية وتمييز الكيانات اللهجية. وما بنا هنا أن نفصل القول في المظهر التحليلي، لاختلاف معطياته بين الجغرافية اللغوية والجغرافية الأسلوبية اختلافاً مبيناً. أما المظهر التسجيلي فيقوم على ركائز أساسية يمكن أن تفيدنا في تصور العلم المقترح وهي:

٣ ـ ١ جمع المادة اللغوية

ويشمل تحديد نوع المادة المطلوبة، وحجمها، والشروط الواجب توافرها في الرواة الذين تؤخذ عنهم اللغة، والطريقة المستخدمة في أخذها.

وقد مرت جميع جوانب هذه العملية بمراحل من التطور، فبدأت المادة المطلوبة في الأطلس الألماني بعدد من الجمل المكتوبة بالألمانية الفصحى، وطلب إلى الرواة كتابتها باللهجات المحلية، ثم انتهت في الأطلس الفرنسي وما تلاه من أطالس بكراس للاستبانة تشتمل على معلومات تخص الراوي والمكان وأسئلة مبوبة في كل شؤون الحياة المادية والروحية للجماعة.

أما تقنيات الجمع فاختلفت مرحلياً على الوجه الآتي[4]:

١ ـ الجمع غير المباشر وغير المقنن (في الأطلس الألماني؛ إذ عهد به إلى معلمي المدارس في القرى غير المدربين تدريباً لسانياً).

٢ ـ الجمع المباشر والمقنن يقوم به باحث ميداني واحد مدرب (في الأطلس الفرنسي؛ إذ قام به ادموند ادمونت E.Edmont. ولكن الاعتماد على باحث ميداني واحد ـ وإن كان مدرباً ـ قلل إلى حد كبير من عدد النقاط المفحوصة، وأدى أحياناً إلى انحلال شبكة خطوط التوزيع (انظر ٣ ـ ٤).

٣ ـ الجمع المباشر والمقنن يقوم به عدد من الباحثين الميدانيين المدربين (في أطلس نيو انجلاند. وكان محاولة للاستدراك على عيوب الطريقتين السابقتين).

٣ ـ ٢ الأطلس اللساني: Linguistic Atlas

ربما لحظ القارئ أن هذه الدراسة تستخدم تفرقة دقيقة بين ما هو لساني وما هو لغوي، وهو أمر عالجناه تفصيلاً في دراسة أخرى بعنوان: «نحو استثمار أمثل لفوضى الرصيد المصطلحي»[5].

وخلاصة القول أن النعت باللساني هنا يعني النسب إلى العلم والمنهج؛ والنعت باللغوي ينصرف إلى الظاهرة المدروسة في الكلام أو اللغة المعنية؛ ومن ثم فإن الأطلس اللساني اسم جامع ينسب به الأطلس إلى اللسانيات، ويندرج تحته جميع الأطالس الآتي بيانها. ونعني بـالأطلس مجموع الخرائط الخاصة بالميدان اللغوي المعنيّ، وعليها يجري توزيع تنوعات المادة اللغوية المجموعة بحسب انتهاءاتها المكانية والاجتماعية.

ويندرج تحت الأطلس اللساني ثلاثة أنواع من الأطالس:

أولها: أطلس اللهجات Dialect Atlas، ويشتمل على خرائط لتوزيع التنوعات اللهجية على الميدان في إطار اللغة الواحدة.

ثانيها: أطلس اللغات Atlas of languages، ويشتمل على خرائط التوزيع الجغرافي للغات المختلفة. ولهذه الأطالس أهمية خاصة في مناطق التداخل اللغوي Language Overlapping ومناطق التماسّ اللغوي Languages in Contact.

وثالثها: الأطلس الأسلوبي Stylistic Atlas: وهو ضرب من الأطالس اللسانية كان حقه أن يوجد فلم يوجد، ولمّا يحظ بما هو حقيق به من العناية. وسنعود إليه ببيان فيما يلي من هذا البحث (ف ١٠ ـ ٢).

٣ ـ ٣ الخرائط اللسانية Linguistic Maps

وهو مصطلح جامع للخرائط والنماذج الجغرافية التي يجري عليها توزيع التنوعات اللغوية. وتتنوع الخرائط بحسب أنواع الأطالس إلى خرائط لهجية Dialect Maps، وخرائط لغوية Languag emaps، وخرائط أسلوبية Stylistic Maps. ولنا عودة إلى هذا النوع الأخير (انظر ف ١٠ ـ ٣). كما تتنوع الخرائط بحسب مستويات التحليل إلى خرائط صوتية Phonetic or Phonemic، أو صرفية Morphic or Morphemic، أو نحوية (أي نظمية بمصطلح الإمام عبدالقاهر الجرجاني) Syntactic. وتنتشر على كل خريطة نقاط التجمعات الإقليمية واللغوية والاجتماعية التي يحددها القائمون بالعمل ليجري توزيع التنوعات عليها.

وتشتمل كل خريطة على عدد من خطوط التوزيع Isoglosses :(Isographs). وقد وضع هذا المصطلح على وجه الاقتراض من مجال الأرصاد الجوية، حيث يستخدم المصطلح Isotherm ليعني الخط الواصل بين المحطات المتفقة في النهايات العظمى لدرجات الحرارة. ويقصد بخط التوزيع الخط الفاصل بين النقاط التي تتبنى تنوعات متباينة من الاستعمال اللغوي.

وأشهر خطوط التوزيع المستخدمة في الجغرافية اللغوية هي : خط التوزيع الصوتي Isophonic وخط التوزيع الصرفي Isomorphic وخط التوزيع النحوي (النظمي) Isosyntactic وخط التوزيع النغمي Isotonic وخط التوزيع الدلالي Isosemic. ومن الشائع ـ حين تدعو الضرورة ـ أن تستخدم الأطالس علامات توزيعية كالنقاط والدوائر والمثلثات وغيرها ، وذلك حين يكون التداخل شديدا في التوزيع ، أو أن نلجأ إلى وسيلة التظليل في حالات التوزيع المتخلخل .

بقي حديث عن خطوط توزيع مقترحة تحت اسم خطوط التوزيع والعلامات الأسلوبية وهي موضوع الفقرة ١٠ ـ ٤ .

٣ ـ ٤ أنواع الكيانات اللغوية

مصطلح يطلق على مجموعة النقاط السكانية أو الجماعات الاجتماعية التي يجمعها عدد من ظواهر الاستعمال اللغوي الموحدة بينها والمائزة لها مما عداها . وتبرز الكيانات اللغوية على خريطة الميدان نتيجة استقراء خطوط التوزيع على نحو يمكن من رسم الحدود الفاصلة بين مجموعات النقاط التي تبدي تجانسا لغويا فيما بينها . ويجري رسم الحدود على أساس من تحديد نقاط الجذب التوزيعي أو ما يسمى بالحزم التوزيعية Bundles or Fassiciles of Isoglosses وهي المناطق التي تجتمع عندها ـ ولو على وجه التقريب ـ أكبر مجموعة ممكنة من خطوط التوزيع .

وتتنوع الكيانات اللغوية إلى مناطق هي :

١ ـ المنطقة المركزية Focal Area

وتطلق على كل منطقة تبدو متجانسة نسبيا من حيث السلوك اللغوي ، وتحتوي عددا قليلا نسبيا من خطوط التوزيع .

٢ ـ المنطقة الانتقالية Transition Area

وهي المنطقة التي تتميز بوجود كثير من خطوط التوزيع ، وزيادة درجة التنوع اللغوي . وتقع عادة ما بين منطقتين من المناطق المركزية أو أكثر .

٣ ـ الجزر اللغوية Linguistic Islands

وهي منطقة يحدها خط توزيع منفرد . أي أنها معزولة لغويا عما حولها ، إذ تمتاز باستعمال لغوي تخالف فيه عن سائر النقاط المحيطة .

٤ ـ منطقة المخلفات اللغوية Relic Area

وهي نوع من الجزر اللغوية . غير أنها تختلف عن الجزر اللغوية الأخرى بأن الظاهرة الاستعمالية التي تميزها تنتمي إلى مراحل زمنية متقدمة من تاريخ اللغة .

٤ ـ من التنوع المكاني إلى التنوع الاجتماعي

ارتبطت أولية الجغرافية اللغوية ـ كما أسلفنا (ف٢) ـ بفحص التنوع اللغوي فحصا مستندا إلى التحديد المكاني وباستخدام خريطة الميدان وسيلة للحصر والاستقصاء. ولم يكن التحديد المكاني في هذا الطور الأول فضلة يمكن الاستغناء عنها، بل ضرورة مرتبطة باستراتيجية البحث، إذ كان المقصد هو جمع التنوعات اللغوية من المناطق الحصينة ضد الغزو الخارجي. وهذا هو عين ما توخاه جمهور علماء العربية حين صدفوا عن أخذ اللغة ممن جاور أطراف الجزيرة.

غير أن الجغرافية اللغوية في تطوراتها اللاحقة غيرت من استراتيجيتها البحثية، وتغيرت تبعا لتلك التقنيات المستخدمة في إنجازها، ولا سيما ما اتصل منها بنوع الراوي اللغوي الذي تؤخذ منه اللغة، والشروط التي ينبغي توافرها فيه. وقد آثرنا علاجها هنا لاتصالها الوثيق بالتحول الذي شهدته الجغرافية اللغوية من فحص التنوع المكاني إلى فحص التنوع الاجتماعي.

كان شرط الراوي في الأطلس الألماني أن يكون معلما مقيما لم يغادر موطنه إلى غيره بما يفسد عليه لهجته المحلية، حتى تتسق المادة المجموعة مع الغاية من إثبات اطراد قوانين التغير الصوتي. وحين توسع المشتغلون بالجغرافية اللغوية في هذه الغاية بإضافة رصد التنوع الاجتماعي اتجهوا إلى تسجيل التباين اللهجي بين الريف والحضر، ثم بين ذوي العلاقات الاجتماعية المحدودة وذوي العلاقات الواسعة. وكان أطلس نيو انجلاند من أكثر الأطالس احتفاء بهذا البعد الاجتماعي.

ومع ذلك وجد هذا الأطلس من علماء الاجتماع من يهاجمه هجوما كاسحا بسبب إفساده الغاية التي انتدب نفسه لها، واشتماله على أخطاء قادحة في الأسس والمعالجة الإحصائية وتحليل المجتمع الأصلي واختيار العينات، وإخلاله بمعاملي الصدق والثبات، وإبرازه العامل المتعلق بالتعليم على سائر العوامل الاجتماعية الأخرى(٦).

ولا ريب في أن الأطالس اللغوية أفادت في تطورها اللاحق من هذه المآخذ. بيد أن ذلك كله كان من الأسباب الموجبة للحيطة عند نشدان مادة تتصل بالجغرافية الأسلوبية في الأطالس اللسانية. ويحفزنا ذلك إلى تحويل قبلتنا شطر المعالجة الأسلوبية للوجه الآخر من القضية.

٥ ـ من التنوع الاجتماعي إلى التنوع الأسلوبي

في دراسة سابقة عرضنا لمفهومين أساسين من مفاهيم التحليل الأسلوبي وهما المتغير الأسلوبي والخاصية الأسلوبية.

وقد عرّفنا المتغيرات الأسلوبية ثمة بأنها مجموعة السمات اللغوية بالمفهوم الأوسع لهذا المصطلح، تلك التي يعمل فيها المنشئ بالاختيار أو الاستبعاد، وبالتكثيف أو الخلخلة، وباتباع طرق مختلفة في التوزيع ليشكل بها النص. وحينئذ تصبح المتغيرات الأسلوبية خصائص مميزة Stylistic Features أو سوائز Discriminators. ومن ثم ينبغي التمييز بين مفهوم المتغير الأسلوبي والخاصية الأسلوبية، من حيث إن المتغيرات الأسلوبية هي مادة غفل متاحة ـ من جهة الإمكان العقلي على الأقل ـ أمام جميع المنشئين ليعمل فيها كل منهم بما سبق بيانه من طرق لتكون في النص خصائص أسلوبية. وإذن يكون المتغير خاصية أسلوبية بالقوة تتحول في النص إلى خاصية أسلوبية بالفعل؟. ثم كان أن عرضنا ثمة خمسة أنواع من المتغيرات: شكلية وصوتية وصرفية وتركيبية ودلالية ومتغيرات في ما وراء الجملة(٧).

وحاصل ما سبق أن المتغيرات هي المادة التي تتشكل منها الخصائص، وينشأ عن ذلك أن ما ترصده الأطالس إنما هو مادة متشكلة أسلوبيا بالفعل، وهي خاضعة في تشكلها للمكان وبعض المحددات الاجتماعية دون أن تستغرق سائر المحددات الاجتماعية والمقامية مما يدخل عليها النقص من هذه الوجهة.

وإذا أمكن باصطناع وسيلة الأطالس الأسلوبية ـ التي جعلنا الإبانة عنها غاية هذا البحث ـ الاستدراك على هذا النقص ـ فإن المادة المجموعة المتشكلة أسلوبيا تتحول من فورها إلى متغيرات أسلوبية تشكيلية، أو بعبارة أخرى ـ إلى متغيرات يعمل فيها المنشئون بالتشكيل، أي بتشكيل ما هو متشكل بالفعل ليكون مادة الأعمال الأدبية في أجناس القول كافة، ولا سيما في الأجناس المعقدة كالرواية والمسرحية، ويحصل لنا بذلك نوعان من التشكيل الأسلوبي: أحدهما تشكيل من الدرجة الأولى فيما تسجله الأطالس، والآخر تشكيل من الدرجة الثانية في الأعمال الأدبية. وهكذا يتحول المتنوع الزماني والمكاني والاجتماعي إلى متنوع أسلوبي. بيد أن ذلك يسلمنا من فوره إلى تأمل الكيفية التي يتم بها تشكيل ما هو متشكل، من حيث إنها حاصل التفاعل الجدلي بين العوامل الذاتية والموضوعية المهيمنة على طرائق التشكيل. وهذا هو موضوع الفقرة التالية.

٦ ـ التشكيل الأسلوبي بين الذاتية والموضوعية

التشكيل الأسلوبي في جوهره اختيار شكل تعبيري من عدة أبدال متاحة. وهذا التعريف صادق على التشكيل، سواء أكان من الدرجة الأولى أم من الدرجة الثانية. ويمكن تصنيف العوامل الحاكمة على الاختيار إلى نوعين:

أ ـ عوامل ذاتية Subjective: وتشمل الإشارات اللغوية للمنشئ، وتكوينه النفسي، وطابع تفكيره، ومهاراته الأسلوبية.

ب ـ عوامل موضوعية Objective : وتشمل محددات المقام Context (بأوسع مفهومات المصطلح). وهذه العوامل مستقلة عن المنشئ وإن كانت تمارس تأثيرها من خلاله.

ويستظهر لويوموار دوليجيل احتمالات نظرية ثلاثة للعلاقة بين العوامل الذاتية والعوامل الموضوعية هي:

الاحتمال الأول: أن يخضع الاختيار عند المنشئ لإشاراته الخاصة خضوعا مطلقا فيتحى بذلك أثر العوامل الموضوعية وينتج هذا الاحتمال «الأسلوب المتحرر من سيطرة المقام» Context - Free Style.

الاحتمال الثاني: أن يكبت المنشيء ابتكاراته وإشاراته الخاصة كبتا مطلقا، ويخضع الخضوع كله لما يمليه عليه المقام. وبذلك تهيمن العوامل الموضوعية وتنحى العوامل الذاتية. وينتج هذا الاحتمال «الأسلوب الخاضع لسيطرة المقام» Context - Bound Style.

الاحتمال الثالث: أن يضبط المنشئ اختياراته تبعا لمتطلبات المقام، وهي العوامل الموضوعية التي تتجاوز سيطرة الفرد Supra - Individual context، محافظا في آن معا على تفرده وخصوصية أسلوبه التي تميزه من غيره من سائر المنشئين.

وينتج هذا الاحتمال «الأسلوب الحساس للمقام» Context - Sensitive Style. وفي هذا الأسلوب يستجيب المنشئ في اختياراته للعوامل الموضوعية والعوامل الذاتية على وجه التلازم، ويكون الاختيار هنا عملا مركبا إذا ما قيس بالاحتمالين السابقين. وهذا الاحتمال هو الغالب الأعم في أكثر الأحوال. ونأخذ الآن في إيضاح الكيفية التي يجرى بها تصنيف أجناس القول تبعا لهذه الاحتمالات الثلاثة.

٧ ـ التشكيل الأسلوبي وأجناس القول

حين نرتب الاحتمالات الثلاثة التي أسلفنا بيانها على أجناس القول بأن نجعل الأسلوب الخاضع لسيطرة المقام والأسلوب المتحرر من سيطرة المقام طرفين يتوسطهما الأسلوب الحساس للمقام ـ قد نجد سهولة نسبية في تحديد مواضع أجناس القول على هذا المتصل الخطي، فأكثر صيغ الكتابة الديوانية والإعلانات الرسمية والقانونية واقعة تحت الأسلوب الخاضع لسيطرة المقام

ومتطلباته الموضوعية، ويفسر ذلك قيام باب من أبواب التأليف القانوني يسمى «باب الصيغ»، على حين تحتل الكتابة الشعرية (بمفهوم رومان جاكوبسون) أقصى الطرف المقابل وهو الأسلوب المتحرر من سيطرة المقام. ويبدهي أن ذلك إنما يكون بدرجات متفاوتة، إذ يحتل ما يسمى بشعر الحداثة في العربية أقصى نقطة في المتصل لانعتاقه من قيود الدلالة العرفية مطلقا، وتخليه عن الوظيفة التواصلية بمفهومها المتواضع عليه. أما المذاهب الشعرية الأخرى - كالإحيائية والرومانسية على سبيل المثال - فالوشيجة بينها وبين المقام غير منبتة بالكلية على تفاوت.

وتفسر لنا هذه المقولة تورط الكلام المنظوم في النثرية كلما أذعنت الاختيارات لمتطلبات المقام الخارجية، واكتساب المنثور خاصيته الشعرية كلما خضعت الاختيارات للعوامل الذاتية وتحررت من سيطرة المقام.

وتطرح الفنون المركبة مثل الرواية والمسرحية أمام الباحث نموذجا فذا للأسلوب الحساس للمقام، فكلاهما جنس من القول يقدم فيه المنشىء عالما من التنوعات اللغوية المكانية والزمانية والاجتماعية، ومن المقامات المعقدة، ومن التناقضات والصراعات، ومن مواقف السرد، كل أولئك من خلال إشاراته واختياراته الأسلوبية التي يفترض فيها أن تحمل تفرده وخصوصيته، وهو ما سميناه إعادة تشكيل ما هو متشكل بالفعل.

ونرى أن القسط الأوفر من التفاضل بين المنشئين في هذا المقام يعود إلى إحكام التوازن بين ماهو ذاتي وما هو موضوعي على نحو تتجلى فيه الكفاءة اللغوية والحساسية الأسلوبية، ذلك أن التمايز الأسلوبي في هذه الأجناس الأدبية المعقدة لا يتحقق إذا هيمن الخيار الذاتي على التشكيل الأسلوبي، وتكلم المنشىء بلسان نفسه وبلسان جميع شخصياته، وعبر عن المقامات المتناقضة بخصائص أسلوبية متجانسة. وصحيح أيضا أن في هيمنة الخيار الموضوعي فناء لذاتية المنشىء وإهدارا لخصوصية أسلوبه وتميزه، ومن هنا كان التوازن ضرورة فنية لا محيص عنها.

تلكم الأمثلة التي سقناها لتصنيف القول تبعا للعلاقة المتجادلة بين العوامل الذاتية والموضوعية في تشكيل الأساليب لانقصد منها إلى تصنيف يستغرق أجناس القول كافة، ولكنها مقدمة لاستبانة الدور المنوط بالجغرافية الأسلوبية في فحص أجناس القول وتحليلها.

٨ - نماذج التشخيص الأسلوبي

ميزنا في عمل سابق فرق ما بين التشكيل الأسلوبي Stylization والتشخيص الأسلوبي Stylistic Diagnosis، من حيث إن الأول عمل تركيبي يقوم به المنشىء، والثاني عمل تحليلي يقوم به الباحث، وإن هدف الأول إنتاج النص، وهدف الثاني الكشف عن الهوية الأسلوبية للنص.

وقد ارتبط التشخيص الأسلوبي الكمي بالنموذج الرياضي Mathematical Model ونعني به الصياغة التجريدية للعلاقة القائمة بين المتغيرات الأسلوبية على النحو الذي تشكل به خاصية أسلوبية مائزة . وتتعدد النماذج الرياضية للتشخيص الكمي بتعدد فروع الرياضيات نفسها . وقد سلكها هـ . ب . ادموندسون H.P. Edmundson في نوعين رئيسين هما : النماذج التقريرية Deterministic Models ، والنماذج الاختيارية Stochastic Models وتشمل النماذج التقريرية بحسب تصنيف ادموندسون[٨] :

أ ـ النماذج الهندسية Geometric Models وتمثلها بحوث هيردان Herdan .

ب ـ النماذج التحليلية Analystic Models وتمثلها بحوث زيف Zipf .

ج ـ النماذج المنطقية Logical Models وتمثلها بحوث لويس ميليك L. Milic .

د ـ النماذج الجبرية Algebraic Models ومن دعاتها هايس Hayes .

أما النماذج الاختيارية فتشمل :

أ ـ النماذج الاحتمالية Probabilistic Models .

ب ـ النماذج الإحصائية Statistic Models

ويمثل هذين الاتجاهين أودني يول O. Yule ولويومورار دو ليجيل .

وجميع هذه النماذج محصورة في نوع واحد بعينه هو النوع الرياضي .

ولم يكن ثمة مجال لتجاوز هذا النوع في دراستنا التي أسلفنا الإشارة إليها ، فقد كانت دراسة محضة للمقاربة الأسلوبية الإحصائية للنص الأدبي . أما في هذه الدراسة فسنقترح نموذجا للتحليل الأسلوبي مختلفا عن سائر ما ذكرنا من نماذج ، هو النموذج الجغرافي . ونحسب أن النموذج الجغرافي لايقل سخاء في مجال التشخيص والتقويم الأسلوبيين عن النماذج الرياضية . وبذلك تتسع الجغرافية الأسلوبية لكي تشكل نوعا من المقاربة العلمية للأساليب ونموذجا للتحليل الأسلوبي في آن معا . وسيستبين فرق ما بين الأمرين فيما يلي من البحث (ف ف ١٠ ـ ١١) .

٩ ـ موضوع الجغرافية الأسلوبية

إذا جاز للباحث أن يحدد هيئة بعينها وتاريخا بعينه لميلاد الجغرافية اللغوية بما هي علم لساني

يختص باستراتيجية ومناهج وإجراءات لا يشركه فيها غيره - فإن القطع بمثل ذلك في أمر الجغرافية الأسلوبية هو ضرب من المحال ، بل إن لدينا من الأدلة اليقينية ما يؤكد أنه مجال معرفي لم تحرر له بعد شهادة ميلاد بين العلوم اللسانية . والذي يمكن أن يقال في حق المكتبة اللسانية الغربية هو أن ثمة تفاريق وأشتاتا من الملاحظ تشعثت في أكثر من موطن ، ربما يكون لها إذا أعيد جمعها وتنظيمها وتنميتها دور في تحديد قسمات هذا العلم . أما مكتبة اللسانيات العربية فإن حظها من الدرس الجغرافي اللغوي جد قليل ، ومن الدرس الجغرافي الأسلوبي في حكم العلوم(٩) .

وأيا ما كان الأمر فإن علينا أن نحدد موضوع الجغرافية الأسلوبية مستأنسين في ذلك بنظيره في الجغرافية اللغوية .

وإذا كان جوهر موضوع الجغرافية اللغوية هو :

أ ـ استقصاء مظاهر التنوع اللغوي بالاعتبار المكاني وتوزيعها على خريطة الميدان المدروس .

ب ـ استقصاء مظاهر التنوع اللغوي بالاعتبار الاجتماعي وتوزيعها جغرافيا .

ج ـ دراسة التوزيع الجغرافي للغات، وما ينجم عن علاقات التماس والتداخل بينها في المكان.

د ـ تقديم المادة اللغوية المطلوبة للدراسات اللغوية التاريخية والمقارنة .

نقول: إذا كان ذلك فإن الموضوع المقترح للجغرافية الأسلوبية يمكن أن نحدده بما يلي:

أ ـ استقصاء مظاهر التنوع الأسلوبي باعتبار المكان وباعتبار أضرب القول Registers: القانونية Legal والدينية religious، والعلمية Scientific والرسمية Formal . . الخ. ويقع ذلك كله تحت مقولة التشكيل الأسلوبي من الدرجة الأولى (انظر ف ٥).

ب ـ استقصاء مظاهر التنوع الأسلوبي باعتبار المكان وبالاعتبار الاجتماعي (تبعا لمحددات العمر، والجنس، والمهنة، والمركز الاجتماعي . . الخ) . ويقع ذلك كله أيضا تحت التشكيل الأسلوبي من الدرجة الأولى.

جـ - دراسة تنوع مظاهر تشكيل التشكيل باعتبار المكان (انظر ف ٥)، أي دراسة توظيف هذه التنوعات في تشكيل أسلوبي من الدرجة الثانية في الأجناس الأدبية.

د - الدراسة الأسلوبية التقابلية بين اللغات.

هـ - دراسة التنوع الأسلوبي باعتباري المكان والزمان، أي باعتبار ما يطرأ على الأساليب من تغيرات تاريخية في الموطن اللغوي.

و - صياغة نموذج جغرافي للتحليل الأسلوبي.

وستتولى الفقرتان تفصيل القول في ركائز الجغرافية الأسلوبية وآفاقها.

١٠ - ركائز الجغرافية الأسلوبية

نستظهر في هذه الفقرة أهم الركائز التي تقوم عليها الجغرافية الأسلوبية كما تتصوره هذه الدراسة، وهذه هي:

١٠ - ١ جمع المادة الأسلوبية وتصنيفها

كل مادة لغوية يجري جمعها في الميدان اللغوي هي رصيد مهم للأطلس الأسلوبي. بيد أن تقنيات الجمع ونوع المادة المجموعة على النحو الذي شاع في الجغرافية اللغوية لا يمكن أن يفي بحاجة الجغرافية الأسلوبية، ومن ثم كان لابد من توسيع آفاق الجمع وتنويع تقنياته وآليات تصنيفه؛ بحيث يشمل:

أولا: المادة المكتوبة من الصحافة والدوريات، والكتب المصنفة في أبواب العلوم والفنون المختلفة، وكتب المصطلحات والأعمال الإبداعية.

ثانيا: المادة المسموعة من برامج الإذاعة الثقافية والسياسية والعلمية.

ثالثا: المادة المسموعة المرئية من أفلام سينمائية ومسرحيات ومسلسلات تلفازية.

ولا خوف على الإطلاق من هذا التوسع في جمع المادة؛ فالمعول في الإفادة منها على إخضاعها للتصنيف، تمهيدا لتوزيعها جغرافيا على خريطة الموطن اللغوي.

وتتعدد النماذج المقترحة لتصنيف مثل هذه المادة تصنيفا أسلوبيا. بيد أنا نسوق هنا نموذجين تصنيفيين يعالجان محددات المقام والمقال. وقد كان اصطفاؤنا إياهما لما توافر لهما من خاصيتي البساطة والشمول عند استخدامها في التشخيص الأسلوبي.

وأول هذين النموذجين يقدمه دافيد كريستال D.Crystal وديريك دافي D. Davy ويتخذ الصيغة التالية:

١ ـ محددات التفرد Individuality
- اللهجة Dialect
- الزمن Time

٢ ـ محددات الخطاب Discourse
- واسطة التواصل (بسيطة / مركبة)، (كتابة/ مشافهة).
- نوع المشاركة Participation (بسيطة/ مركبة)، (حديث فردي/ حوار).

٣ ـ محددات المجال Province وتشمل:
- المجال اللغوي (لغة الاعلام، العبادة، أو القانون... الخ).
- محددات الموقف الاجتماعي : Status
(وتتصل بالمكانة الاجتماعية النسبية للمشتركين في عمليات التواصل من حيث الرسمية، والتلطف، والقرابة وعلاقات العمل)
- محددات الصيغة : Modality
(وتشكل ما يوجد من فروق في صيغة الاتصال كالرسائل، وبطاقات البريد، والملاحظات والبرقيات، والتقرير، والمقالات العلمية، والمتون الدراسية).
- العوارض الشخصية Singularity
(وتختلف عما يندرج تحت عوامل التفرد من جهة كونها عوارض مؤقتة وطارئة ويمكن استخدامها في المناورة أو التلاعب، ويتم إقحامها في الموقف لإحداث تعارض لغوي محدد. ومثال ذلك أن يلوي أحدهم لسانه بصيغة لغوية يقلد بها الطبقة الراقية أو لكنة أعجمية، على حين تمتاز محددات التفرد بالدوام والثبات.

أما النموذج الآخر فيقدمه اينكفيست ـ سبنسر ـ جريجوري Enkvist - Spincer - Gregory ويمتاز بأنه أكثر تفصيلا من سابقه. وقد جاءت صيغته على الوجه التالي (١٠):
- سياق النص Textual Context

الإطار اللساني Linguistic Frame
السياق الصوتي (نوع الصوت Voice Quality، معدل سرعة الكلام . .)
السياق الصوتيمي
السياق الصرفي (ومثالة الجموع الشائعة في مقابلة الجموع القديمة كجمع أستاذ على أساتذة أو على أساتيذ أو أستاذين)
السياق النحوي (ويشمل خصائص الجملة من حيث الطول، ومن حيث التركيب أو البساطة)
السياق المعجمي
علامات الترقيم
اطار التأليف Compositional Frame
موقعه في بداية الكلام أو وسطه أو نهايته، وكونه فقرة، أو قصيدة، أو مسرحية، وعلاقة النص بأجزاء النص المحيطة، والوزن العروضي، والشكل الأدبي، والتنضيد الطباعي.
- سياق ما وراء النص Extratextual Context
- العصر
- نمط الكلام، الجنس الأدبي، الموضوع
- المتكلم/ الكاتب
- السامع/ القارىء
- العلاقة بين المتكلم/ الكاتب والسامع/ القارىء من حيث الجنس، والعمر، والألفة، والثقافة، والطبقة والمكانة الاجتماعيتان، ورصيد التجارب المشترك . . الخ
- سياق الموقف والبيئة.
- الهيئة الجسمانية، الأفعال الحركية.
- اللهجة واللغة.
وثمة مجال - بطبيعة الحال - لأن يستبدل الباحث بهذين التصنيفين أحدهما أو كليهما تصنيفا آخر، وأن يجري على أي منها ما يراه موافقا لأغراضه من التعديل.

١٠ - ٢ الأطلس الأسلوبي

عالجنا في موضع سابق (ف٣ - ٢) الأطلس اللساني بما هو اسم جامع للأطالس واللهجات وللأطلس اللساني بما هو اسم جامع للأطالس واللهجات ولأطالس اللغات، ثم للأطلس الأسلوبي المقترح بقياس الأول. ونعني بالأطلس الأسلوبي مجموع الخرائط والنماذج الجغرافية التي تسجل

توزيع الظواهر الأسلوبية على خريطة الميدان اللغوي المدروس . ومثال ذلك توزيع المفردات والتراكيب في لغة الإعلان أو لغة القانون أو اللغة العلمية على خريطة الوطن العربي أو قسم منه لبيان مظاهر التنوع فيها(١١).

وتتفاوت بنية الأطلس الأسلوبي وتبويبه بحسب الظواهر المدروسة ، وهو ما يتضح من خلال أنواع الخرائط وخطوط التوزيع وسيأتي بيان ذلك .

١٠ ـ ٣ الخرائط الأسلوبية وخطوط التوزيع

عرفنا في موضع سابق (ف٣ ـ ٤) أهم أنواع الخرائط وخطوط التوزيع التي يشيع استخدامها في الأطالس اللهجية . أما في الأطالس الأسلوبية فإن خطوط التوزيع من التنوع بحيث يمكن أن تشمل جميع المتغيرات الأسلوبية التي يرى القائم بالعمل أن لها وجودا مؤثرا ومسئولا عن الهوية الأسلوبية للمادة المدروسة . وحسبنا أن نعلم أننا قد ضمّنا عملا سابقا لنا قائمة بعدد من المتغيرات لاعلى وجه الحصر بلغت عدتها أصولا وفروعا ستين ونيفا(١٢) .

والمعول في ذلك على اختيار المتغيرات الملائمة للفحص . وأيا ما كانت عدة المتغيرات فإنها قابلة للتجميع باستخدام أحد التصنيفات الخاصة بمحددات المقال والمقام (ف ١٠ ـ ١) إلى متغيرات صوتية وصرفية ومعجمية . . الخ . ويمكن باستخدام فكرة الثوابت والمتغيرات : أي أن يثبت الباحث عنصرا من عناصر سياق ما وراء النص ويقوم بتغيير إطار التأليف مثلا ، أو بملاحظة التغير في السياق النصي ـ أن نتابع مسار خطوط التوزيع التي بها يمكن تشخيص مظاهر التنوع الأسلوبي في خريطة الميدان .

ولا ينحصر استخدام خطوط التوزيع داخل إطار المقاربة الجغرافية للأساليب كما تبدو في الخرائط الأسلوبية ، وإنما تتجاوز ذلك إلى كونها الوسيلة الأساسية في تشكيل النموذج الجغرافي للتحليل الأسلوبي . بل إن استخدامها ـ على الوجه الصحيح ـ يناط بها تشخيص الأساليب على نحو موثوق به .

١٠ ـ ٤ الكيانات الأسلوبية

نجحت الجغرافية اللغوية نجاحا ملحوظا في رسم الحدود بين اللهجات من طريق تتبع مسارات خطوط التوزيع الصوتية والصرفية والمعجمية والدلالية . وامتد نجاحها من مجال رسم الحدود

المكانية إلى رسم الحدود بين اللهجات الاجتماعية، فكان هذا النجاح إرهاصا طيبا بما يمكن أن يكون لخطوط التوزيع من دور في تحديد التمايز الأسلوبي؛ سواء على فرض وحدة المكان ونوع النصوص مع اختلاف المنشئين، أو وحدة المكان والمنشىء مع اختلاف نوع النصوص، أو وحدة نوع النصوص مع اختلاف المكان أو اختلاف المنشئين.

وتقريبا لفكرة استخدام خطوط التوزيع في التشخيص الأسلوبي نقدم مثالا مبسطا نفترض فيه أن لدينا من المنشئين خمسة هم (أ)، (ب)، (جـ)، (د)، (هـ)، وأننا فحصنا لديهم خمسة متغيرات أسلوبية هي ١، ٢، ٣، ٤، ٥. لا ريب في أننا لا نتوقع في هذا المقام انتظام خطوط التوزيع انتظاما تاما على نحو يميز كل منشىء من سائر المنشئين في جميع المتغيرات؛ أي أنه من المستبعد أن يشكل كل واحد من المنشئين الخمسة جزيرة لغوية مستقلة عن سائر من عداه. ومن ثم يكون من المتوقع أن تتقاطع الخطوط، فيجمع المتغير ١ ما بين أ، ب، جـ على حين يجمع المتغير ٢ ما بين ب، جـ، د، وهكذا. ومن خلال ملاحظة نقاط الجذب التوزيعي (أو الحزم التوزيعية) يمكن تحديد مناط التمايز الأسلوبي بين المنشئين الخمسة على الرغم من قيام احتمال لاشتراك بعضهم أو كلهم في متغير أسلوبي ما.

وعلى هذا النحو يمكن الكشف عن مناطق تركز الخصائص الأسلوبية Focal Areas والمناطق الانتقالية بينها Transition Areas ومناطق الجزر الأسلوبية Stylistic Islands. ويمكن أن يحتضن إنجاز هذه المهمة بالإحصاء فقد أوضح عالم الإحصاء الأسلوبي ويتنر Winter في بعض مقالاته كيفية استخدام الإحصاء أساساً لرسم الحدود الفاصلة بين الأساليب[١٢].

آفاق الجغرافية الأسلوبية

تجمل هذه الفقرة أهم الآفاق البحثية التى يمكن أن يكون للجغرافية الأسلوبية إسهام ظاهر في ارتيادها.

١١ـ١ الأسلوبيات المقارنة و التقابلية .

سبق ان مازت هذه الدراسة بين اللسانيات التقريرية واللسانيات الاحتمالية (ف١)، من جهة أن الأولى تدرس اللغة على أساس من تجاهل التنوع حين نصبت نفسها لما هو مشترك وعام ومجرد، وجعلت غايتها التوصل إلى الجوامع اللسانية التى تفسر عمل العقل في اللغة وعمل اللغة في العقل. أما اللسانيات الاحتمالية فاتجهت لدراسة التنوع، وانضوت تحتها طائفة كبيرة من علوم اللسان كان من أظهرها الأسلوبية.

بيد أن الأسلوبية قد حصرت نفسها حتى الآن في دراسة التنوع داخل إطار اللغة الواحدة، ومن ثم كان عطاؤها للنظرية اللسانية العامة شحيحا (أما التنوع الأسلوبي بين الألسنة المختلفة فلم تباشره الأسلوبية إلا على استحياء، سواء ما كان منه بين لغات تنتمي إلى أرومة واحدة في اللسانيات المقارنة أو لغات متباينة الأرومة في اللسانيات التقابلية.

ونحسب أن مسائل الأسلوبيات المقارنة أو الأسلوبيات التقابلية هي مسائل وثيقة الصلة بالجغرافيا الأسلوبية، وأنها لا تزال غريبة على اللسانيات العربية وعلى كثير من ذوي الاختصاص بها، مع أن اعتبارها جدير أن يفتح أمام الباحثين آفاقا لمّا تمتد إليها أبصارهم. أما اللسانيات الأوروبية فقد ولجت هذا الباب منذ سبعينيات هذا القرن، لتكتشف التنوع القائم بين الألسنة المختلفة من جهة الإمكانات الأسلوبية المتاحة التي تنتجها كل منها للتعبير على المقام الواحد. ووقعت معظم تلك الأبحاث تحت ما سمي بالبلاغة المقارنة، وقليل منها مَنْ وعى الوشيجة بين هذه المسائل والدراسات المقارنة والتقابلية والأسلوبية بين اللغات.

ويتوارد هذا النوع من البحوث ـ غالبا ـ على نص واحد يكون له أكثر من ترجمة في أكثر من لغة. ويقوم على المقارنة بين السياقات المقالية والسياقات المقامية في اللغات، وعلى النظر في الجهاز الأجرومي فيها للتمييز بين نوعين من القواعد كلاهما موجود في كل لغة، فأما أولهما فهو قواعد الوجوب Categorical rules، وهي القواعد الملزمة التي تؤدي المخالفة عن سوائها إلى الوقوع في محض الخطأ، وأما الأخير فقواعد الجواز Probabilistic rules وهي القواعد التي يجيز الجهاز الأجرومي للغة الاختيار بين ما تطرحه من أبدال. واعتبرْ ذلك في الفرق بين اللغات ذوات النهايات الإعرابية كالعربية والروسية، واللغات التي لاتعرف هذه النهايات كالإنجليزية مثلا من جهة التقديم والتأخير (أي مقولة الرتبة). واعتبره في اعتداد العربية بفروق الصيغ أسماء وأفعالا وصفات من جهة العدد (إفرادا وتثنية وجمعا) ومن جهة الجنس (تأنيثا وتذكيرا) على نحو تخالف به عن كثير من لغات العالم. واعتبره فيما تعانيه من انعدام التطابق بين اللغات من جهة مجالاتها الدلالية فإنك واجد ـ إن فعلت ـ مبحثا من مباحث الأسلوبيات التقابلية بالغ الندرة والطرافة في آن معا.

ومن خلال المقارنة بين الجهاز الأجرومي للغات بجناحيه الوجوبي والجوازي في النصوص المتواردة على ترجمة نص واحد يمكن أن نأمل في ازدهار الأسلوبيات المقارنة والأسلوبيات التقابلية.

على أن للجغرافية الأسلوبية ـ في هذا المبحث ـ مجالا خصبا لدى دراسة مناطق التداخل اللغوي ومناطق التماس اللغوي لاسيما في الجماعات المتباينة من جهة أصولها الإثنيّة، ذلك أن هذا الوضع ينتج بالضرورة ظواهر للتماسّ والتداخل الأسلوبيين تفتح برصد توزيعها الجغرافي آفاقا من البحث جديرة بأن تكون موضع التأمل والنظر.

١١ ـ ٢ التنوع المكاني الأسلوبي

إن أيسر نظرة إلى الدوريات والصحف العربية في أبوابها المختلفة من إعلان وحوادث ومقال سياسي أو اجتماعي وجدل قانوني يستيقظ أنظارنا إلى وجوه عميقة من التنوع الأسلوبي ولا تزال خارج نطاق البحث.

وتنتشر وجوه التباين على جميع مستويات المقال في ارتباطها بمحددات المقام.

وحاجتنا إلى الأطلس الأسلوبي العربي هي من حاجتنا إلى الأطلس اللغوي العربي وإن كان الدرس اللساني في العربية لا يزال جد بعيد عن كلا المطلبين. والملحظ الذي نتوصل إليه بالنظر إلى لغة الصحافة إنما يمتد وينتشر على جميع مظاهر الإبداع اللغوي في العلوم والفنون والمصطلح العلمي وغيرها، كما أنه السطح الظاهر الذي يخفي وراءه ظواهر عميقة من التباين ذات أصول تاريخية تضرب بجذورها في التاريخ البعيد. ولا ريب في أن جمع المادة الأسلوبية وتصنيفها على الوجه المشار إليه آنفا (ف١٠ ـ ١) وتوزيعها جغرافيا داخل القطر الواحد وعلى مستوى الأقطار المختلفة لإنتاج أطلس أسلوبي عربي سيكون ذا أثر لايستهان به في الكشف عن ظواهر العربية وإمكاناتها الأسلوبية، وفي تعريفنا بحاضرها، وبما يمكن أن يسمى الجيولوجيا اللسانية للغة العربية.

١١ ـ ٣ التنوع الأسلوبي والنموذج الجغرافي

حين يكون موضوع البحث هو الخصائص الأسلوبية لجنس من أجناس القول سواء في بعده الآني مع اختلاف المنشئين أو اختلاف المكان، أو في بعده الزماني مع وحدة المكان أو مع اعتبار اختلافه ـ يكون الباحث في مواجهة مع النصوص لامفر معها من أن يأوى إلى منهج يعصمه من التيه. أما المنظور النقدي الصرف أو النقدي المتأسلب فقد عالج هذا المشكل ألوانا من المعالجة غلبت عليها في ظننا أحادية البعد (١٣). ولكنها ـ على أي حال ـ موائمة للمزاج النقدي الذي يتمرد عادة على المقاربات الصارمة والإجراءات المنهجية المقننة. غير أن للمسألة حلاً آخر تقترحه المقاربة الأسلوبية اللسانية على أساس من النموذج الجغرافي في تحليل التنوع الذي ألمحنا اليه آنفا (ف١٠ ـ ٣)، ونزيده هنا وضوحا من جهتين اثنتين: أولاهما جهة الإبانة عن مفهومه وفرق ما بينه وبين التسجيل والتحليل الجغرافيين للتنوع الأسلوبي، والأخرى جهة العلاقة بينه وبين الأسلوبية الإحصائية التى أمحضنا للكشف عن منهجها وطرائق استخدامها جانبا من همومنا البحثية في جهود سابقة.

ونبدأ بأولى المسألتين في فرق ما بين التوزيع الجغرافي للتنوع الأسلوبي ومفهوم النموذج الجغرافي

المقترح في هذه الدراسة لتشخيص الأساليب. ولاستبانة هذا الفرق ينبغي أن يتضح لنا أن اعتبار المكان جوهري في الأول، وليس كذلك الأمر في الثاني. وأن في الأول توزيعا يجرى بالفعل لمادة أسلوبية مجموعة من الميدان المدروس وموزعة على خريطة هذا الميدان. أما استخدام النموذج الجغرافي لتحليل الأساليب فيعني استمدادا للنموذج الخاص بخطوط التوزيع المستخدم في الجغرافية اللغوية، واعتماده في تتبع توزيع المتغيرات الأسلوبية بين العينات المدروسة. والغاية من تطبيق النموذج هو تحديد الكيانات الأسلوبية على أساس من رصد اتجاهات خطوط التوزيع الفاصلة والواصلة بين عينات الأساليب المفحوصة، والكشف عن مناطق الجذب التوزيعي المعتمدة في رسم الحدود الأسلوبية.

وأما ثانية المسائل فمعقودة ببيان العلاقة بين النموذج الجغرافي والنماذج الرياضية المعتمدة في التشخيص الكمي (انظر ف ٨). ونحن حريصون هنا على أن نؤكد أن هذين النوعين من النماذج غير متعاندين ولكنهما متكاملان. وبيان ذلك أن النموذج الجغرافي يقتضي أن يختص كل خط من خطوط التوزيع بمتغير أسلوبي واحد لايتعدد، حيث يقوم الخط بتحديد موقف العينة المفحوصة من المتغير الأسلوبي تحديدا قاطعا بالسلب أو الإيجاب، أي بإثبات المتغير لها أو نفيه عنها.

هكذا يكون تنوع المفردات مقابلا لعدم التنوع، ويكون طول الجملة مقابلا لقصرها، ويكون تركيبها مقابلا لبساطتها. وإذن فالنموذج الجغرافي لايسمح للباحث بتسجيل الفروق النسبية بين العينات عند قياس المتغير، وترتيبها ترتيبا تنازليا أو تصاعديا بحسب موضعها من السّلم التدريجي للقيم التي يسجلها المتغير المدروس.

وإذا صح ذلك ـ وهو صحيح ـ يكون القطع بتحديد الخاصية الأسلوبية سلبا أو إيجابا تحكما محضا إذا لم يسبقه فحص كمي للعينات تستبين به الخاصية الأسلوبية المهيمنة، ومن ثم يجرى تمثيلها من خلال خطوط التوزيع في النموذج الجغرافي. وحين تتجمع خطوط التوزيع التي تتحدد نتيجة لإعمال النماذج الرياضية حينئذ يتشكل النموذج الجغرافي الممائز للعلاقات بين مجموعة العينات المدروسة. وهكذا تبدو علاقة التكامل بين النماذج الرياضية والنموذج الجغرافي واضحة مستعلنة.

ويتحصل لنا مما سبق عدد من الملاحظ هي ـ في تصورنا ـ على جانب كبير من الخطر من جهتين: **أولاهما** تمييز التوزيع الجغرافي للتنوع الأسلوبي الذي يتحقق في الأطلس الأسلوبي من النموذج الجغرافي، **والأخرى** التمييز بين النموذج الرياضي والنموذج الجغرافي.

وهذه هي الملاحظ المتحصلة على الترتيب:

أولها : أن الخطوط والعلاقات التوزيعية في الأطالس الأسلوبية تتول توزيع المتغيرات الأسلوبية . أما النموذج الجغرافي فلا يعالج المتغير إلا بعد أن تثبت له صفة الخاصية الأسلوبية .

ثانيها : أن الجغرافية الأسلوبية إذ تستخدم تقنيات الخرائط والعلاقات التوزيعية لاتتعامل مع مفهوم الخاصية الأسلوبية، ولاتتغيا الكشف عن هذه الخصائص، وإنما تتعامل مع مفهوم الكيان الأسلوبي وتهدف إلى تحديده من طريق تتبع حزم المتغيرات الأسلوبية وأنماط تجمعها وتفرقها .

ثالثها : أن النماذج الرياضية تعالج المتغيرات الأسلوبية من طريق قياس تكرارها وكثافتها وتوزيعها بغية التوصل إلى تمييز ما يعد منها خصائص أسلوبية وما لا يعد .

رابعها : أن مهمة النموذج الجغرافي تبدأ بعد انتهاء النماذج الرياضية من مهمة تقرير الخصائص الأسلوبية للعينات المدروسة .

خامسها : أن من المتوقع للنموذج الجغرافي أن تكون له قدرة كبيرة على العمل في العينات الكبيرة، وذلك لما يتمتع به من خاصية التجريد؛ إذ يحتل من هذه الوجهة مرتبة أعلى في سلم يحتل من هذه الوجهة مرتبة أعلى في سلم التجريد من مرتبة التوزيع الجغرافي .

سادسها : أن كلا هذين الضربين من المعالجة واقع تحت الجغرافية الأسلوبية، ويفتح الباب لمظهرين من مظاهر المقاربة البحثية هما: المظهر التسجيلي والمظهر التحليلي قياسا على ما كان من أمر الجغرافيا اللغوية (أنظر ف ٣) .

١٢ ـ كلمة خاتمة

بدأت هذه الدراسة من مجال معرفي قارّ في اللسانيات الغربية، ولكنه غائب أو يكاد يكون في اللسانيات العربية الحديثة، ونعني به "الجغرافية اللغوية"، ثم انتقلت بالبحث إلى مجال لمّا تتحدد قسماته المنهجية المائزة في اللسانيات الغربية بله العربية وهو ما اصطلحت الدراسة على تسميته "الجغرافية الأسلوبية" . وقد كان من الطبيعي أن ننتقل بالاستنباط من المعلوم إلى المجهول لنستكشف موضوع "الجغرافية الأسلوبية" وركائزها وآفاقها البحثية المرتقبة .

وحاولت الدراسة أن تبرهن على وجود دور واعد للجغرافية الأسلوبية في تشخيص الأساليب. وتوصلت إلى تحديد ملامح لنموذج حادث من نماذج التحليل الأسلوبي اصطلحت على تسميته "النموذج الجغرافي"، ومازت بين النماذج الرياضية الشائعة في هذا المجال والنموذج المقترح، وعملت على تحرير العلاقة بينهما ببيان مايرتبطان به من علاقة التكامل والتضافر.

والدراسة بذلك تشير إلى آفاق من البحث الأسلوبي في مجال الأسلوبيات التقابلية والتماس والتداخل الأسلوبيين بين اللغات، ودراسة التنوع المكاني والاجتماعي للأساليب.

وكشفت الدراسة عن وجود درجتين من التشكيل الأسلوبي: الأولى التشكيل الأسلوبي بحسب محددات المقام يحكمها إطار العلاقة الجدلية بين الذاتي والموضوعي، وتتجلى في الممارسة اللغوية اليومية. أما الدرجة الأخرى فتشكيل التشكيل في أجناس القول الأدبية لاسيما في الأنماط المركبة منها كالقصة والرواية والمسرحية.

ولعل فيما ناقشته الدراسة من مسائل وما رادته من سبيل ما يقنع بأن للأسلوبية المعاصرة آفاقا لما ترصد أفلاكها، وبأنه لا يزال لدراسة العربية وتاريخها وإبداعها في الأسلوبية اللسانية مستزاد ومذهب.

وتطمح الدراسة - من قبل ومن بعد - أن تكون قد استحدثت من التساؤلات والمشكلات أكثر مما قدمت من الجوابات والحلول.

الهوامش والمراجع

(١) يقول الإمام السيوطي في تقديمه كتابه "المزهر في علوم اللغة وأنواعها" : "هذا علم شريف ابتكرت ترتيبه، واخترعت تنويعه وتبويبه، وذلك في علوم اللغة وأنواعها، وشروط أدائها وسماعها، حاكيت به علوم الحديث في التقاسيم والأنواع".

انظر: السيوطي: "المزهر" بتحقيق محمد جاد المولى بك، ومحمد أبو الفضل ابراهيم، وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٨٧، ص ١.

(٢) N. Chomsky; Aspects of the Theory of Syntax, Mass. 1965, PP. 3-4.

(٣) في أولية الجغرافية اللغوية وتطورها أنظر فصلا بعنوان "Linguistic Geography: The Foundation of Methods" M. IviC; Trends in Linguistics, Morton, 1970: pp. 78 - 81.

(٤) ثمة نقد تفصيلي لتقنيات جمع المادة في الأطالس اللغوية يرجع إليه في:

سعد مصلوح: "عن مناهج العمل في الأطالس اللغوية"، حولية كلية دار العلوم، ع ٧، ١٩٧٦، ص ص ١٢٢ ـ ١٢٥.

(٥) بحث قرىء في ندوة "المصطلح العلمي العربي نظرا وتطبيقا" التي عقدتها في تونس ١٩٨٦ المنظمة العربية للمواصفات والمقاييس. وأنظر أولية الفكرة في:

سعد مصلوح: "دراسات نقدية في اللسانيات العربية المعاصرة" القاهرة، عالم الكتب، ١٩٨٩، ص ص ٥٣ـ٥٤.

(٦) في بحث بعنوان: "الجغرافية اللغوية الأمريكية في ميزان علم الاجتماع American Linguistic Geography: A Sociological Appraisal" نشر في مجلة Word انتقدت عالمة الاجتماع جلينا روث بيكفورد Glenna Routh Pickford أطلس نيو انجلاند نقدا مريرا، وذكرت أن المدة التي استغرقها الأطلس ما بين العمل الميداني ونشره كانت كافية لأن تجعل منه أطلسا قديما وهو في بداية ظهوره، وذلك لما أحرزته تقنيات المقابلة والتقنيات الإحصائية والدراسات الاجتماعية والنفسية من تقدم كبير لم تظهر آثاره في ذلك الأطلس.

(٧) سعد مصلوح: «في النص الأدبي: دراسة أسلوبية إحصائية» ط ٢، دار عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ١٩٩٣، ص ص ٢٨ ـ ٣٤.

(٨) انظر تعريفا مفصلا بالنماذج الرياضية للتشخيص الأسلوبي في المرجع السابق، ص ٥٥ـ٦٢.

(٩) تكاد تخلو المكتبة العربية ـ في حدود علمنا ـ من هذا الباب إلا بعضا من الأعمال التأسيسية من بينها:

ـ بعض الخرائط اللغوية التي وضعها برجستراسر لتجمعات سكانية في سوريا ولبنان (نشرت عام ١٩١٥).

ـ الأطلس الصوتي لمحافظة الشرقية وهي الرسالة التي حصل بها المغفور له فهمي أبو الفضل على درجة الدكتوراه من ألمانيا.

ـ دراسة صوتية للهجات ألمانيا في ضوء الجغرافيا اللغوية وهي الرسالة التي حصل بها كاتب هذا البحث على درجة الماجستير من كلية دار العلوم عام ١٩٦٨ .

(١٠) N.E Enkvist; Linguistic stylistics, Mouton, 1973 , PP58 - 9

(١١) انظر مثلا لهذا الضرب من الدراسة في :
سعد مصلوح : « مؤشرات لغوية إحصائية في عناوين الصحافة العربية : مصر ـ ليبيا ـ السودان » ، معهد الخرطوم الدولي للغة العربية ، ١٩٨٥ .

(١٢) Werner winter, "StYles and Dialects " in Statitics and Stylistics, ed. LDO lezel and R.W. Baily. New York, 1969, p.3.

(١٣) من شواهد المعالجة النقدية للغة الشعر انظر :
محمود أمين العالم " لغة الشعر العربي وقدرته على التوصيل " المجلة العربية للثقافة ، مارس ١٩٨٢ ، ص ص ٢٣١ ـ ٢٥٣ .

جدليات النص

أ.د محمد فتوح أحمد*

* أستاذ الأدب والنقد بكلية الآداب ـ جامعة الكويت.

يقف النقد الأدبي المعاصر على عتبات مرحلة جديدة، ولا يتجلى هذا في الميل إلى الإجابات القاطعة على منظومة الإشكالات التي تطرحها الدراسات الأسلوبية الحديثة، بقدر ما يتجلى في الطموح المتنامي إلى مراجعة صحة وضع هذه الإشكالات وسلامة طرح القضايا، فالنقد الحديث - من ثمة - هو علم «أن تسأل»، قبل أن يكون علم «أن تسرع بطرح الإجابة» وهو - في حاضره - لم يعد يعني في المقام الأول بما يشكل ذخيرة التجربة الذاتية لهذا الناقد أو ذاك، أو بما عساه يتدرج في صميم خبرته الشخصية أو مزاجه أو طبيعته، بل إن هذه العناية أضحت تتجه في الغالب إلى غاية قد تكون أكثر بساطة، ولكنها - في المقابل - أكثر انضباطا، قصدنا بذلك المنهجية في القراءة والتحليل.

وتحليل النص الفني يسمح أساسا بعدد من المداخل إلى دراسته، إذ يمكن أن يدرس النتاج الفني من حيث هو مادة إضافية تتناول مشكلات تاريخية أو اجتماعية أو اقتصادية، ويمكن أن يتخذ منبعا لمعلومات عن البيئة، أو عن القيم الخلقية في هذه الحقبة أو تلك، كما يمكن أن يكون بخلاف هذا وذاك، يمكن أن ينظر إليه - مثلما سنحاول أن ننظر - كما هو في ذاته، ومن حيث هو نص فني أولا وقبل كل شيء، وساعتها سيكون محور الاهتمام هو القيمة الفنية الخاصة التي تجعل ذلك النص مؤهلا لتحقيق وظيفة جمالية معينة.

والنصوص - بالمفهوم العام لهذا المصطلح texts - تبدو متنوعة الوظائف في واقع الحياة الثقافية، وقد ينجز النص الواحد أكثر من وظيفة، بل ربما أنجز وفرة من الوظائف، وفي ظروف معينة لا يعتبر هذا الازدواج الوظيفي ضربا من التكرار[1]، بقدر ما يبدو أمرا مشروعا، بل وضروريا، فلكي يحقق النص الأدبي وظيفة ينبغي أن يتحمل معها بعض الوظائف الإضافية، هكذا نرى أيقونات القرون الوسطى، وعمارات الهياكل في العصر الإغريقي الروماني، وفي القرون الوسيطة الأوروبية، ونرى نظائرها في فترة الإحياء، وفي حقبة الباروك[2]، نرى كل هاتيك تحقق - باعتبارها نصوصا بالمعنى الفني العام - وظيفتين، إحداهما جمالية، والأخرى دينية، وهذا الذي قلناه يصدق على الأدب بخاصة، كما يصدق على الفن بعامة، فمزج الدلالة الأدبية بغيرها من الدلالات السحرية

أو الأسطورية أو الأخلاقية يمثل الملمح الأساسي في عملية التوظيف الاجتماعي للنص الأدبي، كما أن الكشف النقدي عن ماهية هذا الازدواج الوظيفي وتسليط الضوء على جملة الوظائف التي يمكن أن تندرج معا داخل إطار النص الواحد قد يقدم إلينا شواهد قيمة على بنية ما يدعى «بنمطية الثقافة».

هذه الثنائية - أو لنقل: التعدد - في توظيف النص يجد ما يوازيه من الثنائية في منهج التحليل النصي، فمن ناحية، قد يبدو مشروعا تماما أن لا نمزق موضوع البحث - النص - في الوقت الذي يبدو فيه كلا متكاملا، ومن ناحية أخرى، نرى أنه لكي يتسنى لنا فهم التفاعل المعقد بين وظائف مختلفة لنص واحد، يتحتم علينا النظر بادىء ذي بدء إلى كل من هذه الوظائف على انفراد، أي أن تفكيك الوظائف الاجتماعية للنص وتحليل مستوياته ووصفها ينبغي أن يسبق تحليل التفاعل القائم بينها، وكسر هذا التعاقب يخالف المقتضيات الأساسية للمنهج العلمي، ونعني بهذه المقتضيات التدرج من البسيط إلى المركب، وهما الجانبان اللذان يمثلان جناحي هذا المنهج بمفهومه البنائي الحديث.

ويمكن أن نزيد الدائرة حصرا وتحديدا فننتقل - بغية إضاءة هذه النقطة - من التعميم إلى التخصيص، ومن النص الأدبي في جملته إلى النص الشعري في ذاتيته، فالقصيدة حين تتمثل نسقا كليا حيا[3] من العلاقات والأنظمة اللغوية، تطرح افتراضين للرؤية يتعلق كل منهما بزاوية النظر إليها، فهي باعتبارها عملا إبداعيا لا يمكن تصورها إلا على نحو تركيبي خالص، لأنها في انبعاثها من حدقة المرسل (أو لنقل المبدع) إنما تصدر كاملة البنية مستقلة التكوين، وهي بالنسبة له رسالة جيلة تتواكب عناصرها الصوتية واللفظية والتركيبية والإيقاعية في سياق آني Synchronic، غير خاضع لمنطق التعاقب، ضرورة أن المرسل لا يتعامل مع كل من هاتيك العناصر منفردا، فهو لا يؤلف بين أصوات الكلمة ثم يتوقف ريثما يراجع دلالتها، ثم يتلبث لكي يختبر صيغتها الصرفية، وموقعها من النسق الكلامي، ثم لكي يوائم بينها وبين قوانين الإيقاع الشعري، بل إنه - من خلال الممارسة الإبداعية - يعالج كل هذه المستويات دفعة، وبطريقة مركبة، بحيث يبدو العمل الشعري في النهاية وليد زمن إبداعي واحد[4].

غير أن الزمن الإبداعي لا ينطبق بالضرورة على زمن التلقي، لأن الزمن الأول إن كان زمنا مضغوطا فالآخر زمن على الامتداد، والأول إن كان زمنا جمليا تجميعيا فالآخر زمن تحليلي، وإذا كان الشاعر يتعامل مع القصيدة على هذا النحو المركب، فإن الدارس - وعمله لا يعدو أن يكون درجة عالية من درجات التلقي - يتعامل معها بوجهيها من التحليل والتركيب، وهو يبدأ بما يدعى بالشكل الخارجي، أعني مجموعة الوسائل التي أمكن بوساطتها إبداع النسيج اللغوي للقصيدة، ومن هذه الوسائل ما هو صوتي كالقافية وتجنيس أوائل الكلمات أو أواخرها، ومنها ما هو إيقاعي يرجع إلى

الوزن الشعري وسماته الزمنية والمقطعية، ومنها ما يتعلق بالتراكيب وطرق تنسيقها، كما أن منها مايتعلق بتناسب أجزاء العمل جملة، كالاطراد والمفارقة، وكتوازن السياق أو توازيه، وكتشعيب الأداء بين صوت الشاعر وأصوات الآخرين، وبين مستوى من الضمائر ومستوى آخر؛ «إذ الضمائر» ـ كما يعترف جاكوبسون بحق ـ «اعصاب»[5] العمل الشعري وجماع قسماته المميزة.

وتنظيم المادة الكلامية على هذا النحو يفضي بدوره إلى تنظيم البنية الداخلية للعمل الشعري، نعني بذلك بنية الصور الفنية الصادرة أساسا عما يدعى بطاقة التخيل، بدءا بالصور المجهرية أو العلاقات المجازية القائمة على مبدأ الانزياح كالتشبيه والاستعارة ونحوهما، ومرورا بالصور الكبرى كالرمز والأسطورة والموروث وما إليها، ثم انتهاء بنواة العمل أو محوره الفكريmotive.

وهذه البنية الداخلية من جانبها تقوم بوظيفة النظام التحتي، الذي تنتشر منه الدلالة عبر كل مستوى قولي إلى الآخر، ومن ثم يبدو متلقي الرسالة الشعرية كمن يذرع درجات سلم صعودا وهبوطا، كما تبدو القصيدة ـ حينئذ ـ محصلة لوشائج من العلاقات الخارجية والداخلية، تتبادل التأثير فيما بينها، وتتآزر جميعا على تصحيح مسار الرسالة الشعرية[6].

في إطار هذه الجدلية الفنية نحاول ـ عبر هذه الدراسة ـ الولوج إلى عالم شعري ضفيرته الخارجية تنسجها ثلاثة نصوص متنوعة المصادر والظروف، موحدة النواة والمحور الفكري، وضفيرته الداخلية ينسجها مثلث تتمحور أضلاعه على أقانيم الزمان والمكان والإنسان، حين تنصهر جميعها في رؤية إبداعية حميمة.

أما النصوص الثلاثة المشار إليها، فأولها وأقدمها لشاعر جاهلي من بني تغلب يلقب «بأفنون»[7]، وثانيها لشاعر جاهلي آخر يقال له «عبد يغوث بن وقاص الحارثي»[8]، وثالثها وأحدثها ـ بالنسبة لصاحبيه ـ نص إسلامي ينسب في مجمله إلى شاعر فاتك نشأ في بادية بني تميم يقول الشعر الرقيق الجيد، وينال الناس بالشر فيطلبه الولاة فيفر، حتى اتخذه سعيد بن عثمان بن عفان ضمن جنوده في غزو خراسان، وعند قفوله منها يمرض وتشتد به آلام الغربة والعلة، فيقذف لسانه بهذه القصيدة يرثي نفسه، عنينا بهذا الشاعر الفاتك الرائي مالكا بن الريب التميمي[9].

سنصطلح ـ مبدئيا ـ على الرمز إلى النص الأول بالرمز (أ)، وإلى النص الثاني بالرمز (ب)، وإلى النص الثالث بالرمز (ج)، ونجازف بالمصادرة على أن النص (ج) سيمثل في هذه الحالة ما يشبه «النواة» التي تستقطب جملة من الإشعاعات الدلالية والتصويرية والتعبيرية المبثة عبر مستويات عديدة في النصين (أ)، (ج)، وهي على أية حال مجازفة محسوبة ولها ما يسوغها؛ لأن النص الثالث

لم يقتصر على البوح بصرخة الموت التي ارتفعت بها عقيرتا الشاعرين السابقين عليه فحسب، بل أضاف إلى ذلك جملة من التداعيات التصويرية التي انبثقت من اللحظة الزمنية التي استوعبت هذه الصرخة واحتضنتها، لقد قبض الشاعر على هذه اللحظة ثم راح ينداح منها إلى مستوى الماضي مرات، حين يذكرنا «بنيه بأعلى الرقمين» و «الظباء السانحات عشية» «وكبيريه اللذين كلاهما عليه شفيق ناصح» ، ليرتد من هذا الماضي ـ مرات أخرى ـ إلى حاضره الذي يقترن بمراثي «الاحتضار» ـ والتناسب هنا لا يقتصر على مجرد الجناس اللفظي ـ ومصاحبات الألم والمرض والرحيل واختلال الجسم ووشك المنية:

ولما تراءت عند مرو منيتي	وخلّ بها جسمي وحانت وفاتيا
أقول لأصحابي ارفعوني لأنني	يقرّ لعيني أنّ سهيل بدا ليا
فيا صاحبيْ رحلي دنا الموت فانزلا	برابية، إني مقيم لياليا (١٠)

ليقفز مرة أخرى من مراثي هذا الحاضر «المحتضر» إلى تصور شديد الثراء والغنى من الناحية الإيحائية لما يحاول أن يتخيله للحظة ما بعد الموت، حيث يجيء صاحباه له «السدر والأكفان» «ويخطان بأطراف الأسنة مضجعه» «ويردان على عينيه فضل ردائه» ، ثم لا يبخلان عليه في كل ذلك فيوسعان له من «الأرض ذات العرض» ، فإذا ما فرغ من استشراف هذه اللحظة القابلة راح من ثمة يرتد إلى الماضي تارة أخرى ، وهكذا نرى أنفسنا بإزاء مراوحة تصويرية مستمرة ، متنوعة المستويات الزمنية ، ماضيا وحاضرا ومستقبلا ، وجميعها تصب بإشعاعاتها الإيحائية في حجر هذه «المنيهة» الثرية المعطاء التي راح يستقطرها الشاعر ويمتاح كل امتداداتها الدفينة . عنينا «هنيهة الموت» .

نظن أنفسنا في حل ـ بعد هذا الإيضاح ـ من اعتبار النص «ج» «نواة عملية التناص Inter Textuality في حالتنا الماثلة ، ليس فقط لأنه أحدثها ـ نسبيا ـ من حيث الزمن ، ومن ثم يحقق معنى التواكب بين الحداثة والمستوى الفني ، بل لأنه ـ فوق ذلك يطرح للجدل فكرة الارتباط بين الإطناب والإيصال ، إذ من المعلوم أنه كلما كان الإطناب قويا ، كان الإيصال دالا ، ومغلقا ومقننا وعلى العكس من ذلك فإنه كلما كان الإطناب ضعيفا كان الإيصال إخباريا ، ومنفتحا ، وغير مقنن(١١)، فإذا قرنا هذه المعلومة إلى النسبة الإحصائية لعدد أبيات النصوص الثلاثة المتراوحة على التوالي بين ٥ أبيات للنص (أ) ، ٢٠ بيتا للنص (ب) ، ٤٨ بيتا للنص (ج) ، بدا وكأننا نقع في أزمة تناقض حقيقي بين ما نحاول إثباته في دراستنا هذه ، وقانون أساسي من قوانين التوصيل الكلامي ، ولكن هذا التناقض سرعان ما يتبدد حين نكتشف من واقع تصفح النصوص المطروحة أن النص ـ النواة يربو على صاحبيه بحجم المراوحة المشار إليها بين المستويات الزمنية الثلاثية ، وبحجم

ما يطرحه عبر كل مستوى من تداعيات الذكريات وانثيالات الرؤى المطمورة .

ويعني هـذا أن النصوص الثلاثة الماثلة تتفق ولا تتفق في الآن ذاته ، فهي تتفق من حيث تواترها على تصوير "تجليات صرخة الموت" بكل حرارتها وزخمها والتياعها ، ولكنها تختلف من حيث تفريعات هذه الصرخة وامتداداتها في أعماق النفس بكل أبعادها الشعورية واللاشعورية ، ثم من حيث انديا حها إلى مستويات زمنية تلملم أطراف الماضي والحاضر والمستقبل في إضمامة آنية واحدة ، ولعل هذا الانديا ح الزمني بالذات هو أبرز ما يلفت النظر من آيات الاختلاف بين النصوص الثلاثة ، فعلى حين راح أفنون التغلبي (النص أ) يقبض على " الآن " بكل تداعياتها من شجون العظة ومعاني الادكار ، مستغلا في ذلك نمطين من الإجراءات الأسلوبية : الجمل الاسمية أو شبه الإسمية (الاسمية المسبوقة بناسخ فعلي أو حرفي) ، وأسلوب النفي على تنوع أدواته ، وكلا النمطين حرى أن ينتج من الدلالة ما يليق بالأفكار التقريرية والمعاني الجامعة التي تبعثها صرخة الموت ، ولكنها أفكار هادئة ومعان حكيمة ، لا تحظى من حرارة الفجيعة والتهاب المشاعر بمثل ما حظيت به في النصين الآخرين :

ألا لست في شيء فروحا معاويا ... ولا المشفقات إذ تبعن الحوازيا
فلا خير فيما يكذب المرء نفسه ... وتقواله للشيء : ياليت ذاليا
لعمرك ما يدري امرؤ كيف يتقي ... إذا هو لم يجعل له الله واقيا[١٢]

نرى عبد يغوث (في النص ب) يمتد بحركته إلى المراوحة بين الماضي والحاضر ، مسلطا إحدى حدقتيه على "الآن" بكل ما يفعمه من مظاهر التعاسة والقهر ، ضاربا بالأخرى إلى شعاب الماضي بكل مذخوره من ذكريات العزة والفخر ، حيث كان " ليثا ، معدوا عليه وعاديا " ، وكان " نحار الجزور ومعمل المطي " ، " ليقا بتصريف القناة " ، يقول لخيله : " كرى نفسي عن رجاليا " ، ويقول لضاربي القداح : " أعظموا ضوء ناريا " ، سالكا كل هذه الدناميك التعبيرية ضمن أطر ماضويه تقرن اللقطة المنقضية إلى اللقطة الماثلة ، منتزعة من خلال هذه المقارنة كل دلالات المفارقة المرة ، وماحس الأدب في التحليل الأخير إلا " حس الفروق " ، كما يعبر جوستاف لانسون[١٣].

هـذا على حين لا يقصر النص (ج) نفسه على دلالـة " الآن " ، ولا حتى على المراوحـة بين الحاضر والماضي ، بل ترحب المقارنة ويتسع مداها إلى حيث يتوزع شريط التداعي إلى مستويات ثلاثة يتم التنقل بينها على طريقة القطع والوصل في الشريط السينمائي ، تـارة يتلبث الشاعر عند لحظة الاحتضار ، ولكن مداها لا يطول إلا ريثما ترتد به " الذاكرة " الشعرية إلى " بنيه " بأعلى الرقمين ، " وكبيريه " الناصحين لـه بالمكث وعدم الاغتراب ، ثم لا يكاد يشرد قليلا مع منتجات هـذه الذاكرة حتى يتخيل " جثمانه " بعد قليل وقد أحاط به صحابه ، ليقيموا عليه اليوم أو بعض اليوم ، وليخطوا

بأطراف الأسنة مضجعه، وليردوا على عينيه فضل ردائه، بعد أن أصبح هالكا بين من لا يحصى من الهالكين.

لكأننا ونحن بإزاء "لعبة" "الاتفاق" و"الاختلاف" أو"المماثلة" و"المفارقة" نحقق بالفعل ما تطرحه بالنظر فكرة تعدد الدال ووحدة المدلول، وفكرة تعدد المدلول ووحدة الدال؛ فمن المقرر نظريا في قوانين الإيصال أن المدلول الواحد يتناسب مع دال واحد، كما أن كل دال واحد يعبر عن مدلول واحد، وهذه هي، بشكل عام، حال الشفرات Codes المنطقية، أما في الشفرات الجمالية فإن دالا واحدا يستطيع أن يتخذ عددا من المدلولات مرجعا له، كما أن كل مدلول يستطيع أن يعبر عن نفسه بوساطة عدد من الدوال، وهذه هي حال الشفرات الشعرية التي يكون التواضع فيها ضعيفا في العادة، على حين تكون الوظيفة التصويرية متطورة، والإشارة مفتوحة[14].

فإذا مضينا مع هذه المقولة إلى غايتها، فإن معنى هذا أن "لحظة الموت" في النصوص المطروحة قد عبرت عن نفسها بأكثر من دال، تمثل ذلك في تنوع ما تستخدمه تلك النصوص من تشكيلات صيغية (تتعلق بالصيغة) وتركيبية وسياقية، وما تستعين به من أبنية تصويرية تقوم على خاصيتي "الانزياح" و"استدعاء الماضي أو المستقبل" عن طريق المقابلة بينها وبين لحظة الموت أو لنقل لحظة الحاضر، ولكن معناه أيضا أن هذه اللحظة وإن بدا وكأنها تمثل مدلولا واحدا أو نواة تدور حولها النصوص الثلاثة، فإنها تتجلى داخل كل نص بمفرده حافلة بشتيت من الرؤى والتصورات التي تعبر عن نفسها، مستعينة هي الأخرى بعديد من التشكيلات الصيغية والتركيبية والسياقية، وعديد من الأبنية الخيالية القائمة على خاصيتي الانزياح والاستدعاء، وهكذا يؤول الأمر في النهاية إلى أن ماكان يعتبر إجراء لنموذج، يغدو في الآن ذاته وبقليل من التحليل نموذجا لإجراء آخر وهكذا...[15]

ومن المنطقي الآن أن نلجأ إلى اختبار الشطر الأول من المقولة الآنفة عن طريق النظر التحليلي في مجموعة النصوص المطروحة، لنرى أن ثلاثتها في اجتلاء "لحظة الموت" تعتمد على وضع الذات أمام الموضوع (أو لنقل: الشاعر أمام الوجود ـ الكون) فيما يشبه وضع النقطة أمام مثلث أضلاعه تشير إلى أقانيم ثلاثة من جماعها يتشكل مفهوم الوجود في رؤية الشاعر القديم، نعني بهذه الأقانيم ثالوث: المكان، الإنسان، الحيوان، ما استأنس منه فكان رفيقا للشاعر في رحلة حياته، كالناقة والحصان، وما استوحش منه فكان على الدوام هدف مطاردة لا تفتر ولا تلين، كبقر الوحش والوعول والآرام وما إليها.



ولأن النص (أ) يمثل المنطلق الذي انبثقت عنه فكرة مواجهة الشاعر لنفسه لحظة الاحتضار، فإن به ما بالبدايات عادة من ضمور الأدوات وتقلص الوسائل وضيق مدى الرؤية، فهو - أولا - لايعتمد على الصور الإيحائية التي اعتمد عليها صنواه، بل يركز على الجمل التقريرية والبلاغات الوعظية المباشرة: "لاخير فيما يكذب المرء نفسه، وتقواله للشيء: ياليت ذاليا"، "إن الحتوف كثيرة، وإنك لاتبقى بمالك باقيا"، "مايدرى امرؤ كيف يتقى إذا هو لم يجعل له الله واقيا"، وهو - ثانيا - يلم - إلماما - بضلعين اثنين من أضلاع المثلث الوجودي المذكور، حين يختصر، وفي بيت واحد، قضيته - أو أزمة موته - في ثوائه "بالأهة" (المكان) ورحيل أصحابه (الإنسان)، وفي تلك المفارقة بين مقيم مجبر على الإقامة، وراحل له مطلق الحرية في الرحيل، تتجسد كل إشكالية الشاعر، وفيها أيضا ينحصر حجم ارتباطه بوجوده في تلك اللحظة التي انفجرت عندها "صرخة الموت".

فإذا انتقلنا إلى النص (ب) في علاقته بأضلاع المثلث الوجودي الآنف الذكر، وجدناه أرحب مدى، وأكثر تنوعا في حجم المتغيرات الاداتية التي يستعين بها؛ فهو في ارتباطه بعنصر المكان يتحرك عبر دائرتين اثنتين: إحداهما صغرى محدودة، والأخرى كبرى غير محدودة، وتتجلى الصغرى عبر رموز إشارية ثلاثة، تثير بمجرد ذكرها شتيتا من الحالات والرؤى والتداعيات، مرة يكون الرمز إليها "بالعروض"، وهي مكة والمدينة واليمن وماحولها، ومرة ثانية يكون الرمز إليها "بنجران" التي يرجو الشاعر من صاحبه إذا ما وصلها أن يبلغ ندامااه "أن لاتلاقيا"، ومرة ثالثة يرد الرمز إليها "بحضرموت"، وفي كل هذه الحالات نشعر بضيق الدائرة المكانية وانحصارها... ترى هل لهذا علاقة بتماسة اللحظة وضغطها وثقلها على مشاعر المبدع بحيث تصبح علاقة المكان بالزمان علاقة جدلية شعورية؟؟؟

ويزداد هذا الربط بين المكان والزمان مشروعية إذا انتقلنا إلى الدائرة المكانية الكبرى التي يومىء إليها المبدع في نهايات نفس القصيدة، حين تنداح به الذكريات إلى الماضي البعيد، حيث أوبقات السعادة بلا مدى، ومراتع الإرادة اللاهية بلا حدود: وأمضى حيث لا حي ماضيا، فنشعر وكأن الدائرة الصغرى: العروض، نجران، حضر موت، ترادف الحاضر بكل تأزمه وانغلاقه، على حين تغدو الدائرة الكبرى المتمثلة في انطلاق الشاعر حيث تسرح به مشيئته، مرادفا للماضي بكل رحابته واتساعه وانفراج آماده.

على أن المكان - في نهاية الأمر - لا معنى له إذا تجرد من الدلالة الإنسانية، فهو إذا لم يعمره الإنسان مجرد فراغ أجوف، وأبرز الأدلة على ذلك أن الشاعر لم يذكر «العروض» و «نجران» إلا في اجتياز الراكب بهما وإبلاغه «ندامى» الماضي أن لا تلاقي بعد:

فيا راكبا إمّا عرضتَ فبلّغنْ ندامايَ من نجران أن لا تلاقيا

وأن «حضرموت» لم تأت إلا مقرونة بإيضاح هوية هؤلاء الندامى وفحوى علاقتهم بالشاعر:

أبا كرب والأيهمين كليهما   وقيسا بأعلى حضرموت اليمانيا

ورغم أن مراجع الأنساب تحدد لنا أن «أباكرب» المذكور هو بشر بن علقمة، وأن الأيهمين هما الأسود بن علقمة وعبدالمسيح بن الأبيض[٢٦]، فإننا نسارع إلى التحذير من مجرد القناعة بالدلالة الواقعية للأسماء لسبب بسيط، وهو أن علاقة الشاعر بالإنسان عبر النص ترد مضمرة مثلما ترد صريحة، وترد بالوظيفة مثلما ترد بالتسمية، وهو إن حدد هذه العلاقة في ثلاثة الأشخاص المشار إليهم، فقد أطلقها حين أشار في المطلع إلى «الاثنين» اللذين يطلب إليهما كف اللوم عنه؛ إذ لا نفع في الملام بعد فوات الأوان، ثم حين أشار إلى «الراكب» مجتاز العروض إلى نجران، ثم حين وجه اللوم إلى قومه «بالكلاب»، أولئك الذين أحسن إليهم بالدفاع عن «ذمار أبيهم»، فأساءوا إليه بالفرار عنه وقت الشدة، ثم حين أشار إلى آسريه من الأعداء «وقد شدوا لسانه بنسعة» أو ضفيرة من الجلد، مخافة أن يطلق لسانه في هجائهم إذا تركوه، ثم وهو يوفر زفرة الحسرة على حرمانه من سماع أناشيد «الرعاء المعزبين المتاليا»، فلا يبقى في أذنيه من صوت إلا أصداء ضحكة العجوز «العبشمية» التي تسخر منه كأن لم تر من قبل «أسيرا يمانيا»، ثم وهو يقارن بين نساء الحي اللاتي تجمعن حوله أسيرا يردن منه ما تريد النساء، و«عرسه» «مليكة» ـ وعرس الرجل زوجه ـ التي لم تعهد منه الخور أو الجلوس بمجالس النساء، بل عهدته «ليثا» في حاليه من التصدي والمهاجمة، «معدوا عليه وعاديا»، ثم ـ أخيرا ـ وهو يذكر رفاق الشراب الذين كان في غاية السخاء معهم، حتى ولو اضطر أن يذبح لهم مطيته، وفي كل هذه الحالات نرى النماذج الإنسانية في ارتباطها بالشاعر ترد مطلقة بلا تحديد، ترد بالوظيفة دون تسمية، الأمر الذي يجعل منها مجرد تجليات بشرية لعلاقة المبدع بالضلع الثاني من أضلاع المثلث الوجودي، عنينا علاقته بالإنسان.

والمغزى الشعري لهذه العلاقة يتركز، كما تركز سابقه من مغزى العلاقة بين الشاعر والمكان، حول جملة من أحاسيس الفقد والحسرة اللاذعة والألم الناشب من مجرد الموازنة بين الأزمة وتداعياتها، ويمكن أن نسحب هذه المنظومة من الأحاسيس لنجعل منها ـ كذلك ـ محورا للضلع الثالث من أضلاع مثلث الوجود، نعني علاقة الشاعر بالحيوان، التي تتجلى في هذه القصيدة، طورا من خلال «الجزور» التي يتجسد انفعالها بالمبدع عبر صيغة المبالغة: «كنت نحار الجزور»، والمطية التي يعقرها «للشرب الكرام» حين لا يجد ما يقدمه إليهم، وأطوارا من خلال «الخيل» التي تتعدد وظائفها في النص تعددا لافتا للنظر، الأمر الذي يعكس وثوق صلة الشاعر الفارس بها، فهو سيد قومه من

تميم، وهو قائد عشيرته من مذحج، وفارسهم يوم الكلاب الثاني، ولا عليه أن يهزموا عند الجمع، وأن يقتل منهم من قتل، فما زالت فروسيته في غير حاجة إلى برهان، ومازال ارتباطه الحميم بالخيل في شتى تجلياتها غير مفتقر إلى بيان، سواء كانت أداة لحرب كان يمكن أن يتم فحالت بين الشاعر وبينه دواعي الكرامة:

ولـو شئتُ نجّتني من الخيل نهدة ... ترى خلفهـا الحُوَّ الجيـاد تـواليا

أو مجالا لإثبات الفروسية واللباقة في تصريف الرماح:

وكنت إذا ما الخيل شمّصها القنا ... لبيقـا بتصريـف القنـاة بنـانيـا

أو ذريعة للبرهنة على الشجاعة وطاقة التصدي في المواجهة:

كـأني لم أركب جـــوادا ولم أقـل ... لخيل كُرّي، نَفّسي عن رجالها[١٧]

وفي شتى هذه المجالات التي تتمثل في ضوئها علاقة الشاعر بالخيل لا تنفك هذه العلاقة منبثة عن جملة أحاسيس الفقد والحسرة والألم التي أنبأت بها علاقته بالمكان، ثم علاقته بالإنسان، مع متغيرات ثانوية ودلالات هامشية تنتجها طبيعة السياق الذي انتظمت فيه لفظة الخيل ومرادفاتها في كل حالة: «نهدة» أو «حوا» أو «جيادا» أو «جوادا» مفردا، كائنة ما كانت العبارة عنها ضمن شتى السياقات.

فإذا امتددنا بهذه المقارنة إلى النص الثالث (جـ) وجدناه يستقل عن سعة أبعاد العلاقة بين المبدع وأقانيم المكان والإنسان والحيوان، ليس فقط بمجرد استغراقه لهذه العناصر، بل بتفننه في تحويرها وتدويرها وتقليبها على وجوهها، بحيث يمكن أن نقول في خاتمة الأمر أن القصيدة استقطار فني للحظة احتضار محوطة بدائرة من الأماكن والأناسي والحيوان الذي يبدو - هو الآخر - وكأنه يسلك سلوكا إنسانيا، يصافي الشاعر، ويصادقه، ويحزن لفراقه حزن الرفيق لرحيل رفيقه الوحيد.

يلعب «الغضا» وتلعب «خراسان» في مقطع البداية من القصيدة دورا محوريا، فأولها مرتع صبابات الشاعر ومربع هواه، وآخرها موطن منيته ومشهد هلاكه.. ترى ألهذا يلهب الشاعر في

تكرار كل منها كل مطلع: «هل أبيتن ليلة بجنب الغضا؟»، «ليت الغضى لم يقطع الركب عرضه»، «ليت الغضى ماشي الركاب لياليا»، «لقد كان في أهل الغضا لودنا الغضى مزار، ولكن الغضا ليس دانيا»، «لعمري لئن غالت خراسان هامتي، لقد كنت عن بابي خراسان نائيا»؟. أيكون تكرار كل من المكانين المومأ إليهما من قبيل المصادفة أم هو قصد مقصود؟ ونبادر فنعترف بأنه ليس في عالم الإبداع الفني ما يشكل محض مصادفة، وبأن هذا التكرار يمثل في وجدان الشاعر نوعا من الإلحاح على المكانين شديدي الارتباط بلحظة احتضاره، وإن كان ترداده للمكان الأول يحظى بقدر من التغني الممزوج بالحسرة، على حين يحظى ترداده للمكان الآخر بغير قليل من الألم الممزوج بالنقمة، ولا عجب، فخراسان هي التي غالت هامته، أما «الغضا» فقد شهد أويقات أنسه ولحظات صفائه.. ترى هل يمكن لتوهج انفعالات الشاعر أن يخلع على الأماكن ما يخلعه على البشر من صفات العداوة والمحبة؟ وألا يمكن ـ نتيجة لهذا ـ أن نصنف في قائمة «الغضا ـ الصديق» ذلك الحشد من الأماكن التي جعلها الشاعر قرينة هناته: أود، أعلى الرقمتين، الشُّمَيْنة، المَثّل، وادي فَلْج، عُنَيْزَة، بَوْلان، الرمل، وأن نصنف في قائمة خراسان ـ العدو «حشد الأماكن المعاكسة في دلالتها الشعورية»: الطُّبَسَيْن، مَرْو، الشُّبَيْك؟؟ مع إضمامة لا بد من ذكرها في هذا المقام، وهي أن تمثلات المكان في واعية الشاعر لا تقتصر على تلك الأماكن المحددة بالاسم والعنوان، بل تمتد لكي تشمل شتيتا من المواطن مقرونة بالصفة والوظيفة، الأمر الذي يخلع عليها دلالة شعورية لا تقل في مستواها وقيمتها عن تلك الدلالة التي يخلعها السياق على الأماكن المحددة بالاسم والعنوان، ودعك من الدلالة السلبية «لخراسان» وما جرى مجراها من «مرو» وأخواتها، وتنبه إلى تعبير الشاعر عن المكان ـ الحافر لترى كيف يصفه مرة بأنه «مجهل» وبأنه «رابية»، وبأنه قفرة تهب عليها الريح «وبأنه» مكان البعد، وبأنه «جدث» جرت الريح الغبار من فوقه، وجميعها وظائف تضفي على المكان نفس الدلالة السلبية، وإن لم يكن لها ما للطائفة الأولى من جزئية الدلالة ومحدودية العنوان.

ونفس المنحى في توزيع الدلالة بين الذات والصفة، أو بين الشيء والوظيفة، نجده في علاقة الشاعر بالإنسان، ويكتسب الرفيقان أو «الخليلان» المتوهمان هنا ما اكتسباه في قصيدة «عبد يغوث» من قيمة فنية وجمالية، وعلى الرغم من أنهما لا يردان في المطلع كما وردا هناك، فإنهما في صلب القصيدة يتكرران تكرارا لافتا، فهما معقد أمل الشاعر أن يرفعاه حتى يرى «سهيلا»، ثم هو يعود ليرجوهما أن يتزلا به وقد استشعر دنو الموت، وأن يقيما عليه اليوم أو بعض اليوم، وأن يهيئا له السدر والأكفان، وأن يخطا بأطراف الأسنة مضجعه، وأن يردا على عينيه فضل ردائه، وأن يأخذاه ببرده إليهما، وأخيرا ألا ينسيا عهده وقد تقطعت أوصاله وبليت عظامه.. أكثر من عشرة أبيات يتوجه عبرها حديث النفس إلى هذين «الصاحبين» تارة، «والخليلين» تارة أخرى، على نحو يندر أن نجد له نظيرا في مذخور الشعر العربي.

وتستغرق دائرة العلاقة بالإنسان في هذا النص أكثر بكثير مما استغرقته في النصين الآخرين، فعل محيط هذه الدائرة ينتثر ـ بالذات أو بالوظيفة ـ عدد من الأقارب الذين يردون في مقام التمني أو الحسرة أو المقارنة بين الماضي الحافل بالأحباب والحاضر المقفر منهم، ومنهم أبناء الشاعر: بني بأعلى الرقمتين، وأبواه: " ودر كبيرَيّ . . "، وأمه بخاصة: "هل بكت أم مالك ؟"، وأختاه وخالته وزوجه:

فمنهن أمي وابنتاها وخالتي ... وباكية أخرى تهيج البواكيا[18]

ثم منهم بدلالة الوظيفة "ابن العم" و"الجار" و "القرن في الوغى"، وبالإجمال كل أقاربه واللصقاء به من "الوالين" الذين لن يعدموا منه بيتا، " والموالي" الذين لن يعدموا منه ميراثا.

يلفت النظر في هذا الموقف أن الشاعر يذكر في مقام التعجب والحسرة نفسه وبنيه وكبيريه "والظباء السانحات":

ودرّ الظباء السانحات عشية ... يخبرن أنى هالك من ورائيا

وهو اقتران غريب بين البشر والظباء، أو بين الإنسان والحيوان، ويزيده غرابة أن الشاعر يكرر نحوا منه في الشطر الأخير من القصيدة، حين يومىء إلى أن قومه كانوا ينزلون وادي بطنْ "فلج" ومعهم " بقر حم العيون":

إذا القوم حلوها جميعا، وأنزلوا ... بها بقرا حُمّ العيون سَوَاجيا
رَعَيْن، وقد كان الظلام يُجنّها ... يسفْن الخُزامى نَوْرَها والأقاحيا[19]

فأية ظباء تلك التي "لادر درها ؟ وأية ظباء تلك التي لها قدرة الإنسان على النعي والإخبار؟ بل أية "أبقار" هذه التي تتمتع بسواد العيون والرعي تحت أسدال الظلام وشميم الخزامى والأقحوان؟؟ أتراها بشرا له من حيوان البادية شكله وسيماه ؟ وهل كان النص يحدثنا عن ماضي ذكريات الشاعر مع الحسان حين حدثنا عنْ الظباء والأبقار، وما كانت هذه وتلك إلا رمزا لتلك الصلة العاطفية الحميمة التي يترحم الشاعر على أيامها ويتحسر على ما انصرم من أوقاتها؟؟؟!!

"وتأنس" الحيوان على هذا النحو له ما يسوغه من واقع علاقة الشاعر بالضلع الثالث، نعني علاقته بالحيوان، كما أنه يكتسب مشروعية في ضوء معطيات النسق التعبيري SYntagm [20]، ومن

الملحوظ أن هذا النسق يحظى في النص الماثل بمجموعة من الخصائص "التركيبة" تضفي على الحقل الدلالي للحيوان صبغة إنسانية عامرة بالحيوية والجيشان، بدءا من "القلاص النواجي" التي تزجى بجنب الغضا، ومروراً بالعيس المراقيل" التي تعلو متون الفيافي، ثم انتهاء بلب تلك العلاقة ومحور ارتكازها ممثلا في ذلك "الفرس الأشقر" الطويل الذي سيتولى مهمة البكاء على الشاعر حين يعز الباكون، والذي تتكرر الإشارة إليه، طورا في مقام البرهنة على الشجاعة: "وقد كنت عطافا إذا الخيل أدبرت" وطورا آخر في مقام تقرير الفروسية على إطلاقها: وطورا تراني والعتاق ركابيا" ولكن هذا وذاك لايبلغ من جرعة الحيوية والتلبس الإنساني" ما يبلغه ذلك الأشقر "الخنذيذ" أو "الأشقر الطويل "الذي أشرنا إليه، والذي يومىء إليه الشاعر بقوله:

تذكرت من يبكي علي فلم أجد سوى السيف والرمح الرُّدَيْنِي باكيا
وأشقر خِنْذِيذ يجرّ عنانه إلى الماء لم يترك له الدهر ساقيا(٢١)

ويبدو أن حالة "التلبس بالسلوك الإنساني" لم تعد تقتصر - في نظر الشاعر - على الحيوان، بل تعدته إلى الجماد أو ما لايعقل بصفة عامة، ولعل مما لفت نظرنا في البيتين الآنفين أن السيف والرمح يشاركان الحصان في البكاء على الفارس الراحل، وبطبيعة الحال فإن دلالتهما ليست دلالة شيئية بقدر ما هي دلالة رمزية، باعتبار أنهما يومئان إلى بطولة الشاعر وتبريزه في القتال واكتمال عدته عند النزال، وقد تعمق هذه الدلالة الرمزية ويدق فهمها، وبخاصة حين يعقد الشاعر ما يشبه الصداقة مع "سهيل"، وهو أحد النجوم المشهورة في تراث الشعر العربي، فلا غرو أن يطلب الشاعر من صاحبيه أن يرفعاه لأنه يقر لعينه "أن سهيل بدا"، وتحجب هذه المودة مع "سهيل" باللذات، وهذه المشاعر الجياشة التي يسقطها المبدع عليه حتى يجعل منه كائنا حيا يقاسمه همومه ومواجده، ولكن عجبنا سرعان ما يتبدد، والدلالة الرمزية للنجم سرعان ما تبرز واضحة، حين نتذكر أن هذا النجم بالذات يكون في سمت بلاد اليمن، وأنه لذلك حرى أن يذكر الشاعر بموطنه أو بما هو قريب من موطنه ببادية العرب:

الحقول الدلالية لأضلاع مثلث علاقة الشاعر بالوجود				
المكان	الإنسان			الحيوان
محدد	مطلق	بالعنوان	بالوظيفة	
الغضا	رابية	بنى	الخليلان	القلاص النواجي
خراسان	قفرة	كبيرى	ابن العم	الأشقر
أود	مكان البعد	الوالون	الجار	الخنذيذ
الطبسان	جدث	الموالي		الخيل
الرقمتان	القبور	أم مالك		العتاق
السمينة	الريم (القبر)			العيس
مرو		أمي		
الشبيك	رهينة أحجار			المراقيل
فلج		ابنتاها		
المثل		خالتي		
عنيزة		باكية أخرى		
بولان		تهيج البواكيا		
الرمل		(يعني زوجته)		

وحتى الآن، كان حديثنا في إطار ما يقال عن المدلول الذي يستطيع أن يعبر عن نفسه بوساطة عدد من الدوال، احتكاما إلى طبيعة الشفرة الشعرية التي يكون التواضع فيها ضعيفا، على حين تكون الإشارة فيها مفتوحة. بيد أن هذا وأمثاله لا يلغي - ولا يفترض أن يلغي - مقولة: إن دالا واحدا يستطيع أن يتخذ عددا من المدلولات مرجعا له [٢٢]، بمعنى أن جدلية النص مع أنداده على النحو الذي رأينا، لا تلغي جدلية المستويات الداخلية للنص الشعري الواحد، بحيث تتولد عن تفاعل هذه المستويات جملة من الدلالات التي تتكامل أكثر مما تتفاضل، وهنا قد يكون من المفيد أن نستعين بوجهة نظر المدرسة الشكلية Formalism فيما يتصل بقضية العلاقة بين الشكلين الخارجي والداخلي، فالعمل الأدبي حسب هذه النظرة يتكون من مستويات، في مركز المحور من هذه المستويات تتخلق فكرة العمل، وعلى سطح هذا المحور تتخلق درجتان تعبيريتان اصطلح على

تسمية الخارجية منها بالشكل الخارجي، كما اصطلح على تسمية الداخلية منها بالشكل الداخلي، فالأول هو مجموعة الوسائل التي يمكن عن طريقها إبداع نسيج لغوي يخضع في تنظيمه لمقتضيات الشكل الداخلي، ومن هذه الوسائل ما هو صوتي، ومنها ما هو إيقاعي، ومنها ما يتعلق بالتراكيب وطرق صياغتها، كما أن منها ما يتعلق بتناسب أجزاء العمل، كالاطراد والمفارقة وتوزيع طرق الأداء، وما إليها.

أما الشكل الداخلي فيعني الصور الفنية الصغرى، كتلك التي تعتمد على تكوينات المجاز والاستعارة والتشبيه والكناية وغيرها، كما يعني الصور الكبرى التي تتمثل في صور الشخصيات وأنماط الطبائع وما بينها من صلات تبادلية. ويلعب المحور الفكري دور النظام التحتي الذي تنتشر منه الدلالة من مستوى إلى الآخر حتى ترجم مناخ العمل كله، كما أن تنظيم المادة الكلامية فيما يدعى بالشكل الخارجي ينتج ما يسمى بالعلاقة المتعكسة، حيث تولد البنية الداخلية من أعطاف البنية الخارجية، الأمر الذي يصحح مسار الرسالة الدلالية، ويؤدي في ذات الوقت إلى تغيير في طبيعة الفكرة المحورية، وهكذا ينهض الجدل بين مستويات الشكلين الخارجي والداخلي بدور الشرارة التي تفجر مزيدا من التداعيات والمعاني والدلالات. إن قيمة هذه النظرة الشكلية إلى طبيعة النص الأدبي تبدو واضحة في تحديد دور كل عنصر إبداعي، ومن ثم يكون تفاوت الأنواع الأدبية منوطا بتفاوت حظوظها من هذه العناصر، ففي الشعر يحتل الشكل الخارجي ثقلا نوعيا أكبر بكثير مما هو في النثر، وفي الرواية الأخلاقية والاجتماعية يمارس الموضوع دورا يفوق نظائره في بقية الأجناس الأدبية وهكذا..»(٢٣).

ويمكن أن نختبر صدق هذه الجدلية الداخلية بالاحتكام إلى أي النصوص الثلاثة المطروحة، ولكننا - لضيق المساحة - نقنع بتناولها من خلال النص الثالث (النص حـ)، لأننا اعتبرناه منذ البداية النص النواة، ثم لأنه أكثر هذه النصوص انفتاحا، وأفقرها إخبارا، وأبعدها عن الطبيعة التقنينية، وأكثرها سخاء في توليد الدلالة، نظرا لتعدد إجراءاته اللغوية والأسلوبية.

والأسلوب في القصيدة يعتمد مبدأ الاختيار، فأعراف اللغة تضع أمام المبدع جملة من الاحتمالات لقول الشيء نفسه بطريقة صحيحة، وعليه أن ينتقي من هذه الاحتمالات أوفرها دقة، وأكثرها مواءمة للسياق، ولبنية العمل ككل، وفي هذه المواءمة ما ينتقل باللغة الشعرية من مستوى الصحة الذي تفرضه الأعراف اللغوية، إلى مستوى الجمال الذي يفترضه الأسلوب الأدبي، كما أن في مبدأ الاختيار الذي تعتمد عليه ما يمنح دارس العمل الشعري مساحة عريضة يتحرك فيها، لكي يحدثنا عن سر هذا الاختيار، وطبيعته، ووظيفته»(٢٤).

اختار مالك بن الريب أن يجلو علاقته بالمكان ـ الغضا ـ من خلال أسلوب استفتاحي شديد التعقيد، أسلوب يمتزج فيه التنبيه « ألا » بالرغبة في الوصول إلى علم يقيني : « ليت شعري »، ثم بالاستفهام الذي يؤدي من خلال السياق وظيفة التمني : « هل أبيتن ليلة »، والذي لايلبث أن يتحول إلى تمن صريح يلغي فيه الماضي كل مساحة الحاضر، لكي تتقيد عبر الزمان لحظة واحدة لا يريدها الشاعر أن تنفك أو تريم، وهي لحظة عجيبة حقا لأنها تقف عند حد الماضي لاتتجاوزه، ولأنها ـ كذلك ـ لحظة فراقية تجلو علاقة الزمان بالمكان جلاء كاملا، حين تحمل التمني منوطا بإحدى اثنتين : إما عدم الحركة أصلا حتى لا تنفض العلاقة بين الإنسان والمكان، أو بين « الركب والغضا»، وإما حركة المكان مع الإنسان إذا كان لابد من الحركة أصلا:

ألا ليت شعري، هل أبيتنّ ليلة ... بجَنْب الغَضَا أُزجي القلاص النواجيا
فليت الغضا لم يقطع الركبُ عرضه ... وليت الغضا ماشى الركاب لياليا(٢٥)

ولأن كلا الأمرين : عدم الحركة كلية، وحركة المكان مع الإنسان، يعتبران ضربا من المستحيل فإن نفس المبدع سرعان ماترتد من تمنيها إلى حالة هي خليط من اليأس والإعذار، اليأس لبعد الشقة وانقطاع الطريق بينه وبين الغضا وأهله، ولو لم يكن الأمر كذلك لقد كانت له إلى الغضا وسيلة وإلى أهله مزار، « ولكن الغضا ـ بتعبير الشاعر ـ ليس دانيا »، ومن ثم يلوذ بإحدى الراحتين، وأما الإعذار فيتوجه به إلى نفسه اللوامة التي لا تفتأ تذكره بأنه ترك المكان ـ الغضا ـ طواعية، ورحل عن أهله مختارا، وقد كانت له ـ في الحالتين ـ عن الفراق مندوحة، ولكن عزاءه أنه « باع الضلالة بالهدى » حين اختار أن يكون غازيا في جيش سعيد بن عثمان بن عفان الخارج إلى خراسان، وهنا تكتسب الدلالة بعدا دينيا ينبع ـ أولا ـ من المفارقة الكبيرة بين « الضلالة والهدى »، ثم يرتد ـ ثانيا ـ إلى مفارقة مماثلة بين ما كان عليه الشاعر إبان صبواته من اللصوصية والفتك وما صار إليه حين لم يقنع بمرتبة التائب، بل أضاف إليها صفة « الغازي » بكل ماتطرحه من إيماءات الفضل الديني.

بيد أن هذا التوسل « ببيع الضلالة » واشتراء « الهدى » وفضيلة المصاحبة في « الغزو » لايعدو ـ كما ألمحنا ـ أن يكون ضربا من تعزية النفس، والتعزية لا تكون إلا من لوعة، واللوعة هنا ناجمة عن التمزق بين الحاضر المفعم بالوحشة والشراسة والاغتراب، والماضي الزاخر بأسباب السعادة، وفي ظل هذا التمزق تذهب النفس بددا، وتتقطع الشاعر حسرات، وتتصاعد الأنفاس « زفرات » حرى تكاد تحرق كل أقنعة التأسي والاصطبار، حتى ليهتف الشاعر وقد دعاه هوى الماضي فالتفت إلى الوراء :

أجبتُ الهوى لما دعاني بزفرة ... تَقَنّعتُ منها أن ألام ردائيا

وسر أزمة الشاعر، بل لعله سر أزمة الإنسان بعامة إزاء قضية الاختيار، أنه اندفع إلى ما اندفع إليه بملء رغبته، وأنه صار إلى هذا الحاضر الجهم بكل هواه، وأنه فارق «الغضا» والتحق «بخراسان» طواعية، حين يرمز الثاني إلى كل معاني التفرد والوحدة، وحين يشير الأول إلى كل ما يندرج تحته ويتعلق به من تداعيات الأهل والصحبة «ولجاجات الهوى»:

فلله دَري يوم أترك طائعا | بَنِيَّ بأعلى الرقمتين وماليا
ودرّ الظباء السانحات عشية | يخبّرن أني هالك مَنْ ورائيا
ودر كبيري اللذين كلاهما | عليّ شفيق ناصح لو نهانيا
ودَرّ الهوى من حيث يدعو صحابه | ودرّ لجاجاتي، ودرّ انتهائيا[26]

وجملة الصدر في سائر أبيات هذا المقطع من القصيدة ـ نعني جملة: فلله دري ـ جملة يمتزج فيها المدح بالدعاء، ولكنها تتحول أسلوبيا بحيث تكتسب في البيت الأول بخاصة معنى التعجب والدهشة، التعجب من هذا الراحل الذي يترك أبناءه طواعية ثم يروح يبكي لتركهم، والدهشة من هذا الذي يغادر ماله، والمال رمز النعمة، ثم يعود فيندب ما هو فيه من فظاظة الحال وسوء المنقلب، ولكن الأسلوب لا يلبث أن يفيء إلى طبيعته الدعائية فيما يتلو منه أبيات، محتويا في هذا الإطار الدعائي جملة من معالم الماضي المفقود: «الظباء السانحات» اللاتي تشاءم من سفرته وأيقن بهلاكه، وكبيريه ـ أو والديه الشيخين فلا فرق ـ اللذين نهياه عن السفر فلم يصغ إلى نهيهما (وليته فعل، لأن «لو» في هذا التركيب: «لو نهانيا» تعني التمني كما يقول شراح القصيدة)، ثم الهوى الذي ينزع بنفس صاحبه إلى المطامع حتى ولو كانت مرادفة للهلاك، ثم الانتهاء القسري عن كل ذلك بهذه الغربة التي بدأت اختيارا وانتهت إجبارا.

ولعله قد أثار انتباهك أننا لم نفهم من «الظباء السانحات» معناها الحيواني القريب، وآثرنا تأويلها بمعناها الإنساني البعيد، ولكنك تعلم أن «الظباء» قد خبرت بهلاكه والظباء الحقيقية لا تملك قدرة التحذير وطاقة الإخبار، وتعلم ـ كذلك ـ أن الشاعر قد حدثنا ـ بعد بيت واحد ـ عن الهوى الذي ينازع أصحابه، وعن «لجاجات» النفس بكل ما تعنيه من شمول الرغبات وإلحاحها وتدفقها. ترى هل نكون مسرفين في التأويل حين نقرن بين كل ذلك وما سبق أن صرح به النص من الهوى الذي تجيبه زفرة حرى تقتنع خوف الافتضاح؟ ثم هل تبعد عن الصواب حين نضع هذا جميعه بإزاء جماعة «الظباء السانحات»، لنجدها تحظى بمعنى بشري حي، يجمل منها بعض معالم الماضي الذي أشارت إليه جملة الرموز الواردة في هذا المقطع من القصيدة؟ وما لنا نتكلف مزيدا من الاستدلال والشاعر نفسه لايلبث أن يصرح من مضمون «الظباء» بما سبق أن ألمح إليه، حين يعقب بأن «بأطراف السمينة نسوة، عزيز عليهن العشية مابيا»، الأمر الذي يجهز على كل بقية للشك فيما

بعنيه من «الظباء» [؟]

وأبرز ما يلفت النظر من جدليات هذا النص توتر حدقة الشاعر بين ما كان وما يكون، بين الأمس واليوم، فهو يتنقل بينهما على طريقة القطع أو «المونتاج» السينمائي، ولا أدل على ذلك من أنه يعد هذا التكرار الدعائي الذي استدعى به جملة من رموز الماضي ومعالمه يتحرك بعدسته تجاه الحاضر ليجد نفسه صريعا يسوي رفاق السفر قبره حيث حانت منيته :

صريع على أيدي الرجال بقفرة	يُسَوُّون قبري حيث حُمَّ قضائيا
ولما تراءت عند «مَرْو» منيتي	وحَلّ بها جسمي وحانت وفاتيا
أقول لأصحابي: ارفعوني لأنني	يَقَرّ لعيني أنْ سهيل بدا ليا
فيا صاحبيْ رَحْلي دنا الموت فانزلا	برابية، إني مقيم لياليا
أقيما عليّ اليوم أو بعض ليلة	ولا تُعجلاني، قد تَبَيَّنَ ما بيا
وقوما إذا ما استُلّ روحي وهيئا	لِيَ السِّدر والأكفان، ثم ابكيا ليا
وخُطّا بأطراف الأسنة مضجعي	ورُدّا على عينَيَّ فَضل ردائيا
ولا تحسداني بارك الله فيكما	من الأرض ذات العرض أن توسعا ليا
خُذاني فَجُرّاني بِبُردي إليكما	فقد كنتُ قبل اليوم صعبا قياديا(٢٧)

ومثل هذا المقطع لايحسن النظر إليه بمعزل عن سابقه، لأنه ملمح من ملامح وجهي المفارقة (بين الماضي والحاضر) التي يتكىء عليها النص، وهو أحد الملامح وليس كلها، لأن الشاعر لايفتأ يراوح بين الوجهين لا يستقر على أحدهما إلا ريثما يقابله بالآخر، الأمر الذي يبتعث مزيدا من الإثارة والتحريك الشعوري، وربما أضفنا إلى ذلك من دواعي الإثارة ما نلحظه في هذا المقطع من تفاوت مستويات السياق الشعري، فهو يتكىء على «الرصد» في البيت الأول: «صريع على أيدي الرجال..»، وعلى السرد أو الحكاية في البيت الثاني: «ولما تراءت..»، ثم يستقر على مستوى الخطاب لصاحبيه في بقية أبيات المقطع، ويتجلى هذا «الاستقرار الخطابي» لا في مجرد توجه الشاعر إلى رفقته بالحديث فحسب، بل وفي بنى أفعال الأمر في معظم الأبيات: انزلا، أقيما، قوما، هيئا، ابكيا، خطا، ردا، خذاني، جراني، ولا يكاد هذا البناء «الأمري» ينخرق إلا في حالتين اثنتين، وذلك حين يلجأ النص إلى أسلوب النهي المكون من: «لا» + الفعل المضارع في قوله: لا تعجلاني، لا تحسداني، وهو أسلوب إن اختلف عن صيغ الأمر قاعديا، فإنه لايكاد يختلف عنها وظيفيا.

ويتولد عما دعوناه «بالاستقرار الخطابي» ضرب من التوالي وحداته هذه المتواليات (٢٨) الطلبية التي تشكل محور الخطاب الشعري في هذا الجزء من النص، وهي متواليات فعلية حركية تتناقض جرعة الحيوية فيها مع جرعة التأمل الساكن في المتواليات الاسمية الدعائية التي شكلت مجمل المقطع السابق، فإذا كان ذلك المقطع السابق قد رصد منظر الأمس بكل معالمه ورموزه، وبكل سكونه وانقطاعه وتمامه، فإن هذا المقطع يتوفر على أفعال تتم - أو يفترض أن تتم - بمجرد طلبها، الأمر الذي يضفي على المشهد فوق ما فيه من حيوية وحركة، ضربا من البنية الدرامية، ينشأ - أولا - نتيجة ما تتضمنه هذه الأفعال من دلالة الحدث المقترن بالزمن، ويتم - ثانيا - نتيجة تعاقب هذه المتواليات الطلبية في نسق أشبه بتعاقب الصور السينمائية حين تتوالى سريعة متداركة متنوعة.

ولعلنا قد لاحظنا في البيت الأخير من هذا المقطع، في الشطرة الثانية على التحديد، أن النص قد انعطف بحدة من المستوى الطلبي إلى مستوى سرد الماضي والحكاية عنه: «فقد كنت قبل اليوم صعبا قياديا»، وهو انعطاف يقصد به إلى ابتعاث كل ما يترتب على المفارقة السريعة بين المستويين من تباين وإيهار، ولنتذكر في هذا الصدد ما هو معروف عن النص الأدبي من تولد النقيض عن النقيض، ثم لنضف إليه أن انفتاح النص على دلالة كتلك التي توفر عليها هذا المقطع لا يصادر على دلالة مختلفة يتوفر عليها مقطع لاحق، ومن قبل لاحظ ج. و. تيرنر أن الفضيلة الكبرى لدراسة وليام إمبسون W. Empson المعنونة: سبعة أنماط من الغموض The Seven Types of Ambiguity لاتكمن في أنها قدمت إجابة مثلى عن سؤال قديم هو سؤال الغموض في النص الأدبي، بل تتمثل في أنها طرحت السؤال بطريقة جديدة، فبدلا من أن نسأل: هل يعني النص هذا أو ذاك؟ بكل ما يفرضه ذلك من التقاط خيار واحد، رحنا نتساءل: هل يمكن للنص أن يعني هذا أو ذاك؟ بكل ما يوحي به مثل ذلك الطرح من إمكانية هذا أو ذاك، بل وإمكانيتهما جميعا، وإن شئت قلت: وإمكانية غيرهما مما عسى أن تفرزه جدلية النص من دلالات (٢٩).

في ظل هذه الرحابة العجيبة للنص الأدبي لانعجب حين نرى خاتمة المقطع السالف ممهدة للمقطع الآتي، فحين طلب من رفيقيه أن يسحباه ببرده إلى مثواه رأينا النقيض يستدعي نقيضه فبدأ في تذكر ماضيه، وكيف كان حرون القياد، متأبيا على الانقياد، ويمنحه هذا التذكر ذريعة للاندياح مرة أخرى مع بعض معالم الماضي، مع فارق أن هذه المعالم في هذا المقطع الجديد تنحصر داخل دائرة من "الصفات" التقليدية المعهودة في كل من الفخر والمدح الجاهلي، على حين كانت نظيرة هذه المعالم في المقطع الأسبق منحصرة داخل دائرة "الذوات" من أقاربه وأهله واللائذين به، أي أن الشاعر في انعطافه تجاه الماضي لايمضي على وتيرة واحدة، بل يراوح بين الحقول الدلالية التي يتخذ منها رموزا لتفجير ذكريات هذا الماضي ومصاحباته (٣٠)، ومن المعلوم أن "حقل الصفات" بالذات حقل صعب، وتنبع الصعوبة فيه من صعوبة الإتيان بالغريب المستطرف، ولهذا كان بعض الشعراء

يردد: كم أريد كلمة أكثر إشراقا من كلمة "مشرق"، وكلمة أكثر لطفا من كلمة "لطيف"، ولهذا ـ أيضا ـ لانعجب حين نرى سرد الصفات في هذا المقطع يتم بطريقة تقريرية تتسم بالتسطيح والاستواء، وتفتقر إلى ما يتسم به الأسلوب الشعري الجديد من توتروجيشان:

وقد كنتُ عطّافا إذا الخيل أدبرت ... سريعا إلى الهَيْجا إلى من دعانيا
وقد كنتُ محمودا لدى الزاد والقِرى ... وعن شَتْمِيَ ابن العم والجار وانيا
وقد كنت صَبّارا على القِرن في الوغى ... ثقيلا على الأعداء عضبا لسانيا
وطورا تراني في ظلال ونجمع ... وطورا تراني والعِتاق ركابيا
وطورا تراني في رحى مستديرة ... تُخرّق أطرافُ الرماح ثيابيا (٣١)

يتم السرد هنا ـ كما لعلك لاحظت ـ عن طريق الجمع بين الفعل الناسخ: كان، واسمه المتمثل في ضمير المتكلم، وخبره المتمثل في مجموعة الصفات: عطافا، سريعا، محمودا، رانيا، صبارا، ثقيلا، عضبا، ولكن التكرار هنا يختلف عن التكرار في المقطع الذي تصدرت أبياته جملة "لله دري"، لأن مداخيل هذه الجملة في المقطع الأسبق كانت ذواتا تتمثل في الأبناء والوالدين والزوجة وغيرها ممن يكتسبون بمجرد الذكر دلالة رمزية عميقة، على حين تعجز مداخيل الجملة الناسخة في المقطع الماثل عن نظير تلك الدلالة، لأنها مداخيل وصفية تقريرية لاتفرز من الدلالات الفنية الإضافية سوى ماعسى أن يفرزه التكرار من إيحاءات التعب والضجع ! ! لكأن هذا المقطع بسردياته الوصفية الماضوية لايعدو أن يكون بمثابة الجملة الاعتراضية بين حدين من المقاطع الطللية، نقول ذلك لأن النص ينتقل فيما يشبه القطع المفاجىء، ودون مقدمات أو وسائل للتخلص، إلى مايكاد يكون استمرار للنسق الطللي فيما قبل، تأمل هل تجد فارقا في الصياغة أو التكوين بين بنى أفعال الأمر المسندة إلى ألف الاثنين فيما مضى ونظائرها في مثل قوله:

وقوما على بئر الشُّبَيْك فَأَسْمِعا ... بها الوحش والبيض الحسان الروانيا

أم هل ترى تباينا بين أسلوب النهي هناك وأسلوبه في مثل قوله:

ولا تنسيا عهدي خليليّ إنني ... تَقَطَّعُ أوصالي وتَبْلَى عظاميا

على أن القطع بين حكاية الصفات في الماضي والمستوى الطللي الماثل لايلبث أن يوازيه قطع مشابه بين المستوى الطللي وحكاية القول، ثم التدرج من ذلك الأخير إلى أسلوب يشي بالحسرة والتضجع، ومنه إلى أسلوب التمني، ثم الاستفهام الذي لايقصد به إلى طلب العلم بقدر ما يقصد به

إلى إثارة طقوس الماضي، وهكذا يتحول النص إلى لوحة من الأساليب المتنوعة، يتشقق بعضها من بعض، ويرفد بعضها بعضا، وتتضافر جميعا على تحريك شتيت من المشاعر والانفعالات:

يقولون: لاتَبْعد، وهم يدفنونني — وأين مكان البعد إلا مكانيا؟
غداة غد، يالَهف نفسي على غد — إذا أدلجوا عني وخُلِّفْتُ ثاويا
وأصبح مالي من طريف وتالد — لغيري، وكان المال بالأمس ماليا
فياليت شعري، هل تَغَيَّرتِ الرَّحَى — رحى "المَثَّل" أو أضحت "بفلج" كماهيا
إذا القوم حلّوها جميعا وأنزلوا — بها بقرا حُمّ العيون سواجيا
رعين وقد كان الظلام يُجِنّها — يَسُفْن الخُزامى نَوْرَها والأقاحيا
وهل ترك العيس المراقيل بالضحا — تَعاليها، تَعْلُو المُتُون القيافيا
إذا عصب الركبان بين "عُنَيْزة" — "وبَوْلان" عاجوا المُبْقيات المَهاديا (٣٦)

إن تحولات الأسلوب الشعري في هذا الجزء لايضارعها من حيث التنوع والغنى إلا تحول علاقة المبدع بين الحاضر والمستقبل والماضي، وكأنه كلما زاد تداخل الأزمنة والتنقل بينها زادت حركة الأسلوب وتدرجاته وتوتر مستوياته، فمدخول القول في البيت الأول جملة طلبية، وقيدها المتمثل في الحال جملة اسمية، وجملة الاستفهام في الشطرة الثانية من البيت تخرج بالاستفهام عن دلالته إلى دلالة النفي والاستبعاد، ثم يأتي النداء في البيت الثاني ملتاعا حزينا: "يالهف نفسي !!"، ليدل على الجزع من الغد والإشفاق مما يجنه، ولعل هذا الذي يجنه الغد يزداد وضوحا إذا نظرنا إلى مدخول الظرف الشرطي «إذا» في البيتين الثاني والثالث من هذا الجزء، لأن هذا المدخول يعتمد على المفارقة بين "إدلاج" الصحاب وبقاء الشاعر وحيدا في قبره، كما أن ماعطف على هذا المدخول في قوله: "وأصبح مالي.." يعتمد هو الآخر على المفارقة بين انزياح المال إلى الغير وكونه بالأمس ملكاله، أي أن المبدع داخل لعبة المفارقة الكبرى بين الماضي والحاضر يستغل المفارقات الصغرى داخل مستويات متنوعة من السياق، وبين تنوع مستويات السياق واستغلال أدق وجوه المفارقة يطرح النص ما يكاد يكون نموذجا لانفتاح الخطاب الشعري وتنامي جرعته الإيصالية.

من قوانين لعبة الدلالة ـ كما أشرنا آنفا ـ أن المدلول الواحد يستطيع أن يعبر عن نفسه بوساطة عدد من الدوال، من ثمة لانجد غرابة في أن يكون الحنين إلى الماضي ـ أو البكاء عليه ـ ملمحا أساسيا لايكاد يفلته الشاعر إلا ريثما يعود إليه، ولا يكاد يغلفه بأسلوب إلا ريثما يرفده بآخر، وقد ازدوج إطار التمني مع إطار الاستفهام في نسق أثير في التراث العربي حين هتف الشاعر: "فياليت شعري هل.." ليضم هذا النسق بين دفتيه بعض معطيات المثلث الذي سبق الحديث عنه: المكان متجليا في "المَثَّل" و "فَلْج" و "عُنَيْزة" و "بَوْلان"، والإنسان ممثلا في "القوم الذين حلوها" وفي

"عصب الركبان"، والحيوان كما يصوره قوله: "وهل تترك العيس المراقيل بالضحا تعاليها؟"، وقوله: "عاجوا المبقيات المهاديا" (وهي التي يبقى جريها بعد انقطاع جري غيرها)، وكما يوحي به ظاهر قوله: "وأنزلوا بها بقرا حم العيون سواجيا، رعين وقد كان الظلام يجنها، يسفن الخزامى نورها والأقاحيا"، وجميعها معطيات تتضافر لتوكيد هذا الملمح الأساسي الذي يلح عليه النص منذ البداية أيما إلحاح: الحنين إلى الماضي، أو البكاء عليه، فلافرق!!

وقد كتبنا: كما يوحي به ظاهر قوله: "وأنزلوا بها بقرا.."، وكنا نعني بالضبط مدلول العبارة، لأن الشاعر كثيرا مايلتوي به حديثه عن الحيوان ليتحول - كما يتحول الأسلوب - إلى كيان إنساني عاقل، وطابع الصفات الغزلية الملحقة بالبقر في هذا المقطع يرشح ذلك المعنى الإنساني كل الترشيح، سواء في "العيون السواجي"، أو شميم "نور الخزامى" أو "استياف الأقاحي"...
ترى هل بلغت شفافية المبدع في هذه اللحظة الحرجة من حياته إلى ذلك الحد من التجرد والاندياح والخلوص، بحيث تتناقل المدركات وتتراسل المعطيات ويتحول الوجود بأسره إلى "غابة من الرموز، تلحظه بنظرات أليفة."؟ (٣٣)

قد يحتاج قارىء النص إلى مزيد من الحيوية ليلاحق انتقالات الأسلوب من السرد: "يقولون"، إلى النهي: "لاتبعد"، ثم إلى اللهفة والتحسر: "يالهف نفسي"، ثم إلى التمني المقرون بالاستفهام: ليت شعري هل..."، وقد يلزمه بعض التنبه وهو يلحظ مايبدو أحيانا من ملامح الوحدة خلال هذا التنوع، وبخاصة في تماثل قيود الظرف الزماني وتكررها على سمت واحد كلما ألمح الشاعر إلى مفردات الماضي: "إذا القوم حلوها"، "إذا عصب الركبان..."، ولكنه سيحتاج - دون شك - إلى كل مذخوره من الفطرة الشعبية لكي يتلقف كل ما في أبيات الختام من إيماءات طقسية تعود إلى تقاليد الجماعة وأعرافها في الندبة والنواح.

ومن الإيماءات الطقسية في أبيات الختام ذكره القحطاني لأمه، وهو هنا يذكرها صراحة بعد أن كان قد ألمح إليها في البداية ضمن "كبيريه اللذين كلاهما شفيق ناصح"، ثم هو يذكرها وقد أسند إليها دور الباكية - أو النائحة فلا فرق -، ولا ينسى أن يضيف إلى وظائفها "اعتياد" القبر وتحيته والتسليم عليه بكل مادرجت عليه الجماعة في هذا المقام، مازجا هذا كله بالدعاء لها بالسقيا، وهي دعوة لاتخلو - بدورها - من جذور شعبية:

وياليت شعري هل بكت أم مالك	كما كنتُ لَوْ عَالَوْا نَعِيَّكَ باكيا
إذا مِتّ فاعتادي القبور فسلّمي	على الرَّيْمِ، أُسْقِيتِ الغَمامَ الغواديا

إن استدعاء صورة الأم في إطار "نائحة"، واقتران هذه الصورة باعتياد الريم (وهو القبر) والدعاء بالسقيا من السحب الباكرة المطر (الغوادي) على وجه الخصوص يضفي على المشهد برمته غلالة من الشجن مفرطة الرقة والشفافية.

ولعلك لحظت في هذا المقطع الختامي أن المفارقة بين الماضي والحاضر قد أخذت تفسح المكان لضلع جديد في العلاقة، هو المستقبل كما تتخيله حدقة الشاعر وتستشرفه، وهو مستقبل يتعامل بالسلب مع الماضي ويناقضه، فإذا كان الماضي مفعما "بالهوى" و "اللجاجات" بكل زخمها وإلحاحها، فإن المستقبل لايتضمن سوى "جدث" تجر عليه الرياح ذيولها المغبرة، لتتركه رهن حجارة صماء ليس في قرارتها سوى عظام بالية:

تَرَى جَدَثاً قد جَرَّت الريحُ فوقه ... غُباراً كَلَوْنِ القَسْطَلانِيّ هَابِيا
رهينةَ أحجارٍ وتُرْبٍ تَضَمَّنَت ... قرارتُها مِنّي العِظامَ البَوالِيا

ويلعب مايسمى "بالالتفات" دورا إضافيا في هذا المقام، فقد طرح الشاعر حديثه عن أمه - أم مالك - بصيغة الغائب، ثم سرعان ماعدل عنها إلى صيغة المخاطب (إذا مت فاعتادى القبور. . ، سلمى على الريم. . ، أسقيت الغمام. . ، ترى جدثا. .)، وفي هذا مافيه من تراكم الضمائر التي تمثل - كما سبق أن أوردنا من مقولة جاكو بسون - "أعصاب العمل" بالإضافة إلى مايعنيه هذا العدول عن صيغة إلى أخرى من صدع للتوقع وانحراف عن السمت التعبيري، حيث يترقب المتلقي صيغة معينة فيفاجأ بأخرى، الأمر الذي يقلل جرعة التلقائية في النص ويزيد من سخاء مايعطيه للمتلقي.

وتستطيع أن تدرك حجم هذا العدول وقيمته إذا عرفت أن النص الذي كان لتوه قد انحرف عن الغياب إلى الخطاب لا يتلبث إلا ريثما ينحرف عن ذلك الأخير إلى "ضمير المتكلم" أو حديث النفس، بكل ما يتيحه ذلك من انفساح آماد التأمل وانداح الذكريات:

أُقلِّب طرفي فوق رحلي فلا أرى ... به من عيون المُؤْنِسات مُراعِيا
وبالرَّمْل منا نسوة لو شهِدْنَني ... بَكَيْنَ وفَدَّيْنَ الطبيبَ المُداوِيا
فمنهنّ أمي وابْنَتاها وخالتي ... وباكيةٌ أخرى تهيج البواكيا
وما كان عهد الرَّمْل مِني وأهلِه ... ذَمِيماً، ولا بالرَّمْل ودعتُ قالِيا[٣٤]

وقوام النسق التعبيري في هذه الأبيات الخاتمة للنص يعتمد على ظاهرتين لا يخطئهما النظر: التعداد، والتكرار، فالتعداد يتمثل في حصر الشاعر لمن كن حريات بمؤانسته والتخفيف عنه

وتفديته لو وجدن، ومنهن أمه، وأختاه، وخالته، ثم تلك الباكية التي تعدي الأخريات بشدة حرقتها والتياعها، ويقصد بها زوجته، ورغم أننا قد شهدنا - مع مطالع النص - نموذجا آخر لهذه الظاهرة في ذكر الشاعر لأبنائه وأبويه وصحابه فإن اقتصارها هنا على النساء منوط بالإطار الشعبي الذي أشرنا إليه، لأن الباكيات ينهضن في هذا الإطار بوظيفة النائحات في طقوس الحزن الجماعي، ويشبهن - إلى حد ما - نظائرهن من أفراد الجوقة أو الكورس في الملاحم الإغريقية القديمة.

أما التكرار، وبخاصة تكرار المكان، فهو من الظواهر الأثيرة لدى المبدع في هذا النص، وقد سبق أن ترددت كلمة "الغضا" في أبيات المطلع خمس مرات، وكان إشعاعها غنائيا مفعما بالشجن والادكار، ولكن أبيات الخاتمة تستبدل تعبير "الرمل" "بالغضا" لتعمل على تكراره ثلاث مرات، اثنتان منها تقترنان "بالنائحات" على سبيل الإجمال: و "بالرمل منانسوة"، "وما كان عهد الرمل مني وأهله ذميا.."، ليتولد من هذا الاقتران ضرب من الدلالة الرمزية، بحيث كلما ذكر "الرمل" ذكر أهله، وأثار مع هذه الذكرى هالة من تداعيات الماضي وشتيتا من رؤاه.

تلك بعض ملامح جدلية النص الشعري بخاصة، جدليته مع النصوص التي تنتمي إلى نفس الإطار الذي ينتمي هو إليه، ثم جدلية مستوياته البنائية: صوتا وصيغة ولفظا وصورة ودلالة، فاعلة ومنفعلة، مؤثرة ومتأثرة، حتى لتبدو اللوحة التعبيرية في نهاية الأمر أشبه بدوامة مائية تتداخل فيها الحلقات دون أن تدري أين طرفاها.

لقد انجلى سر من أسرار هذه الجدلية حين رأينا أضلاع مثلث العالم الشعري (المكان والإنسان والحيوان) تتفاعل داخل النص الواحد وداخل النصوص المتماثلة، ثم ما لبث أن انجلى سر آخر من أسرارها حين رأينا دوائر الزمان الشعري، ماضية وحاضرة ومستقبلة، تتداخل وتتباعد، لتعكس من آيات المفارقة ما يبعث أدق المشاعر وأخفاها، ولتجعل من بصيرة المبدع حدقة قادرة على التحرك في شتى الاتجاهات، فما تكاد تثبت عند ناحية حتى تنتقل عنها إلى الأخرى في حركة بندولية دائمة.

ليس هذا فحسب، بل إن سر الأسرار في هذه الجدلية الفنية يفصح عن نفسه تمام الإفصاح في ظل تلك العلاقة الحميمة بين حركة الأسلوب وحركة الزمن، توترا إلى الأمام أو عودة إلى الماضي، والأسلوب - كما نعلم - وظيفة، فإذا حدث أن تنوع أو تحول، فإن ذلك لا ينم عن اضطراب أدوات الشاعر، بقدر ما ينم عن تحوير وظيفتها أو قصد ازدواجها بغيرها من الوظائف. هكذا تحول أسلوب النص في المقاطع الأولى بين التمني والاستفهام والتعجب حين كان المقام مقام إدكار الماضي وترميز معالمه، بكل ما يقترن بذلك من توتر المشاعر وتصاعد طبقة الانفعال، ثم حين كان الموقف موقف تخيل المستقبل بكل جهامته راح خطاب "صاحبي الرحل" ينصب في "مدامبك" طلبية استغرقت

من النص قرابة عشرة أبيات متوالية، أو شبه متوالية، حتى إذا غامت الرؤى مرة أخرى، وهزت بكثافتها أعماق الشاعر، عادت أبعاد الزمن تتماس وتتداخل وتتمايز، لتشكل في النهاية خريطة أسلوبية واضحة التنوع والتحول: بين سرد القول وإعقابه بالنفي، وتذكر المستقبل والتعليق عليه بالتحسر، ثم الانحراف عن هذا وذاك إلى وضع قطعة من الماضي في قيد الاستفهام المقرون بالتجهيل: "ليت شعري هل.. "، بل وإعادة هذا القيد لكي يكون هو بذاته إطاراً للوحة الشجية التي رسمها النص للباكيات، من خصّها منهن باعتياد القبر والسلام عليه (أم الشاعر)، ومن أومأ إليهن في مقام تعداد مَن كن حريّات بالبكاء عليه وتفديته، لو كان إليهن أو إلى التفدية من سبيل!!

ترى هل نحتاج - بعد كل ما سبق - إلى مزيد من البرهنة على الطبيعة الجدلية للنص الشعري؟ وألا يدل هذا - بالتالي - على خاصية الشفرة الشعرية وانفتاحها وضيق مساحة التواضع فيها؟ وإذا كانت الرسالة الجمالية في الخطاب الشعري بخاصة ذات وظيفة تصويرية، أفلا يعني هذا وذاك أن تلك الوظيفة متطورة الإيحاء رغم الثبات الشكلي لعناصرها البنائية؟ نعتقد أن أبعاد القضية باتت من الوضوح بحيث لم تعد تحتاج إلى مزيد من التقرير.

الهوامش

(١) يو. م. لوتمان ـ تحليل النص الشعري ـ طبعة بتروجراد (لينجراد) سنة ١٩٧٢م ـ ص ٧ (من ترجمة كاتب هذه السطور).

(٢) الأيقونات ضرب من التجسيدات الفنية في العصور الوسطى، والباروك baroque أسلوب في التعبير الفني ساد في القرن السابع عشر بخاصة، ويميز بالزخرفة والاصطناع والتعقيد، كما تجلت فيه الصور الغريبة الغامضة في التعبير الأدبي.

(٣) قصدنا من حياة الكلمة ما قصده فكتور شكلوفسكي حين سمى واحدا من كتبه (نشره سنة ١٩١٤م) "بعث الكلمة"، واضعا هذا المصطلح في مقابل ما أسماه "تحجير الكلمة".

(٤) أنظر للمؤلف في هذا المقام كتابه: شعر المتنبي ـ قراءة أخرى ـ الطبعة الثانية ـ دار المعارف ـ مصر ـ سنة ١٩٨٨ ـ ص ١٣ ـ ١٥.

(٥) ب. جاكوبسون: شعرية القواعد وقواعد الشعر ـ دراسة في كتاب "فن الشعر" ـ وارسو سنة ١٩٦١ ـ ص ٤٣٨.

(٦) لمزيد من التفصيل عن مفهوم الشكل الخارجي والشكل الداخلي للقصيدة تراجع للمؤلف دراسة بعنوان: الشكلية.. ماذا يبقى منها؟ ـ مجلة فصول ـ يناير ١٩٨١ ـ ص ١٦٠ وما بعدها.

(٧) أفنون ـ صريم بن معشر بن ذهل بن تيم، من تغلب بن وائل، تعرفه مصادر الأدب العربي بأنه شاعر جاهلي مشهور لقبه "أفنون" بضم الهمزة، وإنما لقب بذلك لقوله في بيت له: "إن للشباب أفنونا".

ويروون في ظروف القصيدة التي أنشدها أفنون يرثي نفسه أن كاهنا أخبره أنه يموت بمكان يقال له "إلاهة"، فلما كان في سفرة له مع بعض قومه إلى الشام ضلوا الطريق حتى أتوا مكانا يقال له "إلاهة"، فعلم أفنون أنه المكان المقصود، فنزل الجميع وأبى أن ينزل معهم، فبينما ناقته ترعى إذ لدغتها أفعى في مشفرها، فاحتكت بساقه والحية متعلقة بمشفرها، فلدغته في ساقه، فمات وهو يرفع صوته بهذه الأبيات التي وردت في القصيدة المذكورة.

(٨) هو عبد يغوث بن الحارث بن وقاص، شاعر جاهلي، وفارس سيد لقومه من بني الحارث بن كعب، وكان قائدهم في يوم الكلاب الثاني إلى بني تميم، وفي ذلك اليوم أسر فقتل:

ويقال في ظروف القصيدة أن عبد يغوث حين أسر أراد أن يفتدي نفسه فأبت بنو تيم إلا أن تقتله بالنعمان بن جساس، ولم يكن عبد يغوث قاتله، وإنما أرادت بنو تميم أن تقتل فارسا بفارس، فلما لم يجد من القتل بدا طلب إلى آسريه أن يقتلوه قتلة كريمة، فسقوه الخمر وقطعوا له عرقا يقال له الأكحل، وتركوه ينزف حتى مات. ومعنى ذلك أنه قال قصيدته هذه حين جهز للقتل ولم يبق بينه وبين المنية إلا لحظات!!

(٩) كان سعيد بن عثمان بن عفان واليا على خراسان من قبل معاوية، وقد اتخذ من الشاعر جنديا في جيش الغزو الذي أعده بقيادته، ويقال إن الشاعر هذا تقوله أراد أن يلبس خفه فلدغته حية كانت بداخله، فقال القصيدة المذكورة يرثي بها نفسه!!

(١٠) هي قصيدة من نفيس الشعر، رثى بها نفسه، وهي في ذيل الأمالي ٣: ١٣٥ ـ ١٤١، والجمهرة ١٤٣ ـ ١٤٥، وذكر ابن قتيبة بعضا منها في الشعر والشعراء ١/ ٣٥٤، كما ذكرها المنتخب من أدب العرب ٤/ ٩٦ ـ ١٠٠، وفيه هذه الأبيات ص ٩٧.

(١١) انظر: بييرجيرو/ علم الإشارة ـ السيميولوجيا ـ ترجمة د. منذر عياش ـ دمشق ١٩٩٢ ـ ص ٤٠.

(١٢) المفضليات ص ٢٦١

وقد رجعنا في تحقيق النص (أ) والنص (ب) إلى هذا المصدر، وحيثما وردت إشارة إلى أحدهما فهي إلى هذا المصدر ـ نشر دار المعارف بمصر، بتحقيق الأستاذين شاكر وهارون.

(١٣) جوستاف لانسون ـ مناهج البحث في الأدب واللغة ـ ترجمة الدكتور محمد مندور ـ بيروت سنة ١٩٤٦ ـ ص ٢٣ .

(١٤) علم الإشارة ـ مرجع سابق ـ ص٥٨ ـ ٥٩ .

(١٥) هذا الضرب من الجدلية الأسلوبية شرحه بمزيد من التفصيل يوري لوتمان في كتابه: تحليل النص الشعري ـ الفصل المعنون: طبيعة الشعر ـ ص٣٣ ـ ٣٩ .

(١٦) شرح المفضليات ص١٥٧ .

(١٧) السابق ـ ص١٥٧ ـ ١٥٨ .

(١٨) المنتخب ـ ج٤ ـ القاهرة سنة ١٩٤٩ ـ ص ١٠٠ .

(١٩) السابق ـ ص٩٩ .

(٢٠) Syntagm هو النسق أو المنظومة الكلامية التي تشكل وحدة أكبر من مجرد الكلمات، انظر: Dictionary of Language and Linguistics, R. R. K. Hartmann & F. C. Stork.

(٢١) المصدر الأسبق ـ ص٩٧ .

(٢٢) أنظر/ السيميولوجيا ـ مرجع سابق ـ ص٥٩ .

(٢٣) أنظر: كاجان M. S. Kagan ـ دراسة في دائرة المعارف الأدبية تحت عنوان: البنية Structure.

وانظر عن الشكلية لكاتب هذه السطور:

واقع القصيدة العربية ـ نشر دار المعارف ـ مصر سنة ١٩٨٤ ـ ص٢٥ وما بعدها .

(٢٤) أنظر: Turner . G. W., Stylistics, England, 1975.p. 20 - 22

(٢٥) المنتخب ـ مصدر سابق ـ ص٩٧ .

(٢٦) السابق ص٩٧ .

(٢٧) نفسه ـ ص٩٨ .

(٢٨) نقصد بالتوالية Proposition ، وهي الصورة الإسنادية للجملة حين تتوالى طبقا لنظام معين في اختيار وحدات الإسناد وطريقة ترتيبها، وهو مصطلح يستخدمه كل من شومسكي وتزفيتان تودوروف. أنظر: د. محمد فتوح أحمد/ شعر المتنبي ـ قراءة أخرى ـ دار المعارف ـ ط٢ ـ ص٢٢ .

(٢٩) أنظر: G. W. Turner, Stylistics, England, 1975,P.100 - 101 .

(٣٠) أنظر:

د. محمد فتوح أحمد/ الرمز والرمزية ـ ط٣ ـ دار المعارف ـ مصر ـ ص٣٨١ .

(٣١) مصدر القصيدة السابق ـ ص٩٨ .

(٣٢) نفسه ـ ص٩٩ .

(٣٣) التعبير لشارل بودلير:

Bowra, C. M., The Heritage of Symbolism, London,1959, P. 6.

(٣٤) المصدر الأسبق ـ ص ١٠٠ .

نحو تصور كلي
لأساليب الشعر العربي المعاصر

د. صلاح فضل *

* يعمل أستاذا في جامعة عين شمس ـ قسم اللغة العربية ـ جمهورية مصر العربية .

١ ـ بين النظرية والتجريب

أخذت بحوث الشعرية العربية المحدثة، تمتد باتساق، في شعبتين متوازيتين، ومتداخلتين، في بعض الأحيان، بين مجموعة من التأملات والأنساق النظرية المتماسكة عن مفاهيم الشعر وجوهره وتقنياته من جانب، وعدد متزايد من التحليلات الألسنية لبعض النماذج الإبداعية الفائقة من جانب آخر. حتى أضحى النقد العربي وقد نبذ في جملته طريقة المقاربات المضمونية والأيديولوجية المباشرة، محاولا بجدية ارتياد آفاق علمية جديدة في معاينة النصوص والتعرف على ظواهرها النوعية المناسبة. وتقدمت بعض البحوث الألسنية والأسلوبية التطبيقية بممارسة عدد من آليات التحليل النصي، تعد بنسبة عالية من ضبط الإجراءات وتحقيق النتائج إثر تراكم المعرفة بأهم الظواهر الشعرية ومقاييس اختبارها.

لكن يبدو لي أن ثمة حاجة معرفية ملحة، لاتخاذ خطوة أخرى مقابلة لهذه الدراسات النصية، تنظم مقولاتها الأولية، وتمدها بإطار نظري كلي، يعتمد على عدد من الفروض البسيطة القابلة للاختبار والتعديل بشكل جدلي، في ضوء الممارسة التطبيقية، ويتمثل هذا الإطار في جهاز مفهومي شعري مرن، يؤدي إلى تمييز العناصر اللغوية المحايدة من آليات التعبير التقني للشعر. ويسمح بوضع مختلف التجارب الشعرية المعاصرة على سلم نقدي قابل للقياس الكمي والنوعي الوظيفي، دون تحكيم مسبق لسطوة الأسماء أو التصنيف الإقليمي أو المذهبي للإنتاج الشعري المعاصر. جهاز يتيح لنا تيسير أن نقطع أهم خطوات التعرف العلمي على الظواهر الفنية عبر تصنيف هذا الإنتاج إلى مدارات أسلوبية كبرى، تضم عديدا من الشعراء دون أن تمحو الحدود الفارقة بينهم، أو تغفل عن

إمكانية اجتياز الشاعر الواحد للمسافات الواقعة بين تلك المدارات، في مراحل مختلفة من حياته. ومع إدراكنا لجدية الشكوك التي يمكن أن تثار حول جدوى هذه التصنيفات وتعسفها في بعض الأحيان. إلا أن تنامي الاتجاهات العلمية الموضوعية في بحث ظواهر الشعر بين الأجيال الجديدة خاصة قد أبرز الحاجة إلى المعايير الأسلوبية النقدية.

وفي تقديري أن أهمية طرح هذا المشروع لتكوين تصور كلي عن أساليب الشعر العربي المعاصر، تنبع من ضرورة ربط المعرفة التجريبية المستمدة من النصوص ذاتها بإطار نظري نوعي يستقطب ويرشد خطواتها. تأسيسا على أن "علم الأدب" - بمفهومه المحدث كما يبسطه دعاته - ليس علما تحليليا على نمط الرياضيات البحتة. ولاينبغي أن يقع في هذه الدائرة. لأنه علم يحمل في طياته وصفا للأشخاص والأفعال والأشياء وأحوالهم "في إطار المجتمع"، يعتمد على وقائع لغوية ذات خصائص اجتماعية وجمالية معا. وعلم من هذا النوع لايثير الاهتمام الموضوعي، مالم تتوفر له الشروط المعرفية والتداولية التالية:

أ- أن تكون مشكلاته وحلوله مصوغة بلغة مشتركة ومفهومة، بحيث يعزى لكل دال فيها بقدر الإمكان دلالة محددة ومشروحة. وهذه فرضية اللغة المتخصصة الاصطلاحية البعيدة عن التهويم الأدبي.

ب- أن تكون قضاياه ونتائجه قابلة للاختبار الموضوعي، أي أن تتشكل على أساس تجريبي نقدي. ويعون مجموعة من المبادىء المحتملة على نموذج المنطق الشكلي. وهذه فرضية قابلية الاختبار.

ج- أن تشير في مجال البحث إلى مشكلات يتم طرحها والسعي إلى حلها على اعتبار أنها من "الحاجات العامة" بين علماء الأدب ودارسيه. وهذه فرضية المناسبة والأهمية.

د- أن تكون قابلة للتعليم والتعلم. في بعض المؤسسات الاجتماعية والأكاديمية المتخصصة. دون حاجة إلى قدرات فنية خاصة. وهذه فرضية قابلية الانتقال. [1] وتجدر الإشارة إلى أن ما يسمى "قابلية حل المشكلات المطروحة" أو فرضية المناسبة في علم الأدب ينبغي أن لا تشمل هذا النوع من الحاجات العامة التي يستحيل الاستجابة لها بطريقة علمية. لتعارضها مع خاصية جوهرية في المادة المدروسة. وذلك مثل الحاجة العملية إلى الوصول في الشعر إلى "المعنى الوحيد والصحيح" عبر التأويل. إذ تقوم براهين كافية على أن هذا الهدف زائف. ويقتضي نظرية مستحيلة في الأدب الذي يعتمد في طبيعة تركيبه وتلقيه على أساس تعدد المعنى. [2]

ولما كان الأساس النظري للأدب، المعتمد على منظومات المذاهب المؤدلجة، لايتجانس مع طبيعة المشكلات المثارة في التصنيف الأسلوبي النقدي، فإنه لايصلح لتحديد استراتيجية البحث. الأمر الذي يتطلب ضرورة تقديم تصور مركب مولد للأساليب الشعرية ومتعلق بأهم أبنيتها

الأساسية. وعندئذ نجد أن العلاقة بين نظرية الشعرية والتجريب البحثي في الأساليب لايمكن أن تخضع للنموذج الوضعي الأعمى، الذي يهدف إلى استخلاص النظرية من الوقائع المصمتة. وإنما تشير هذه العلاقة في المقام الأول إلى مايطلق عليه "نموذج الواقع" وهو بنية نظرية مفترضة، قابلة للاختبار عبر مجموعة من الإجراءات التجريبية. أي أن مفهوم النظرية - أو التصور الكلي هنا - لابد أن يتخلص من الطابع الصوري المضاد للتجريب. كي يقترب من نموذج تصور الواقع البنيوي المخالف للنزعة الوضعية.

وإذا كان مفهوم التجريب يرتبط بالملاحظة والاستقراء، فإن علينا أن نميز - كما يقول فلاسفة العلم - بين التجارب الإدراكية ومنطوقات الملاحظة التي يتحتم أن تصاغ في لغة نظرية. ومعنى هذا أن النظرية ينبغي أن تكون حاضرة في الملاحظة، تختبرها وتبررها. وتصبح الملاحظات الجديرة حقا بالتسجيل هي تلك المتعلقة بالنظرية على وجه التحديد. "غير أنه مادامت النظريات التي تشكل معرفتنا العلمية قابلة للخطأ أو ناقصة دائما، فإن الكيفية التي توجهنا بها إلى معرفة الملاحظات الملائمة للظاهرة المدروسة قد تكون مصدر أخطاء. غير أنه يمكن حل هذا الشكل بتحسين نظريتنا وتوسيعها لابمراكمة قائمة من الملاحظات التي لاهدف لها".[3]

والنتيجة التي نود أن نستصفيها الآن، هي أن افتراض تصور كلي لأساليب الشعر العربي المعاصر، لايتوقف على تجميع عدد ضخم من الدراسات الألسنية والأسلوبية التطبيقية على مجموعة كبيرة من هؤلاء الشعراء، كخطوة ضرورية سابقة، بل يمكن أن يمضي هذا التصور في اتجاه مواز ومشتبك ومنظم لبعض هذه البحوث، يمدها بالفروض النظرية الملائمة. ويعدل مقولاتها في ضوء مسارها التجريبي، في حركة جدلية متواشجة.

وإذا كان أتباع الاتجاه الوضعي، أو مايطلق عليه "مدرسة بيكون العلمية" قد مارسوا فاعليتهم العميقة على المدارس اللغوية، مما أدى إلى الالتزام الصارم بالوقائع فحسب، وعدم الثقة في النظريات والفروض، فإن أصحاب الاتجاه الثاني من "مدرسة كيبلر" يرون في الإبداع العلمي تجليا لفعل خلاق، يرقى بقفزة مفاجئة إلى الفروض الكلية التي تقاس قيمتها بمدى خصوبتها وبساطتها وأناقتها في الآن ذاته.[4] ويظل المسلكان يتمتعان إلى حد ما بمشروعية علمية، وإن ترجحت في تقديري أولوية التصور النقدي لأهمية الفروض النظرية، لسببين يتصلان بوضع الثقافة العربية اليوم:

أولهما: أن عدد المشتغلين بالدراسات الأسلوبية من علماء اللسانيات يربو على عدد النقاد ودارسي الأدب، مما يجعل الثقات معظمهم إلى الظواهر الشعرية الماثلة في النصوص الأدبية عكوما إلى

درجة كبيرة بخبرتهم اللغوية. ويتطلب بالتالي استحضار الأسس الجمالية، لتمييز الجانب الوظيفي الشعري في مجموعة الظواهر الأسلوبية اللغوية.

والثاني: أن الخواص الأسلوبية العامة للغة العربية في مستواها التوصيلي التداولي لم تبحث بالاستقصاء العلمي الكافي حتى الآن، مما يجعل القول بارتباط إحدى المتغيرات بالمجال اللغوي البحت، أو الأدبي، موضع تساؤل. ويضفي ظلا من الشك على مناسبة التفسير الجمالي لها. ويجعل من الأجدى بالنسبة للألسنيين العرب أن يتوفروا على استكشاف مجالات أساليب اللغة وتحديد ظواهرها كأساس يعتمد عليه النقاد في تحليلهم لأساليب الأدب. وعندئذ تمضي حركة البحث التجريبي في مسار مأمون.

بودي - من ناحية أخرى - أن ألفت الانتباه إلى أهمية الاعتداد بصيغة الجمع في عبارة "الأساليب الشعرية" كمفهوم مركزي في هذه التوطئة. إذ أن هذا البحث يطمح إلى تجاوز مفهوم التوحيد الأيديولوجي للتصورات الجمالية عن نمط الشعرية الذي لايسمح بالاعتراف بما سواه. والذي كثيرا مايقبع خلف مواقف الدارسين من مختلف التجارب بطريقة معيارية. فالمنطلق الميداني لبحث الشعرية العربية اليوم يقع في الطرف المقابل لهذه المواقف، إذ لايكتفي بالاعتراف النظري بشرعية وأهمية جميع الأساليب الشعرية، بل يجعل هدفه الأساسي مقاربتها في قراءة حميمة منظمة، تتعرف على المكونات والملامح الفارقة لتقيس مدى فعاليتها الوظيفية في تحقيق إنجازها الجمالي، لم يعد بوسع من يريد أن يرى الأفق الممتد أن يتحول إلى داعية يتبنى إحدى التجليات مهما كانت طليعيتها، ويعمى عن بعضها الآخر لأنها لم تعد تشبعه. بل يتعين عليه موضوعيا أن يتمثل تعددها الخصب وتخالفها المشروع. دون أن يقع في الطرف النقيض، فيجعل من "المقروئية" أو درجة الانتشار الجماهيري مقياسا نوعيا للقيمة، إذ يدرك في الآن ذاته أن وظيفة التطوير والإبداع تتجاوز مجرد الامتثال للنماذج السائدة وإشباعها. علينا أن نعثر على الطريقة العلمية التي توازن نقديا بين ضرورة الاعتداد باستجابة الجمهور الواعي للظواهر الشعرية من جانب، والحرص على تنمية هذا الوعي بما يؤدي إلى دعم كفاءة التلقي الأدبية من جانب آخر. ولا يتأتى ذلك إلا بتوسيع "أفق انتظار" المتلقين، وزيادة تسامحهم مع خرق الأعراف السائدة أو تعديلها، بحيث تتلاءم مع تحديث الحساسيات والحاجات الجمالية المعاصرة. وكلما أمعن النقد في تحليل العوامل الفاعلة في تكوين الأساليب المختلفة، اقترب من كشف آليات توليدها وشرح كيفية توظيفها التقني. وعندئذ يجد نفسه وقد أحل أحكام الواقع محل أحكام القيمة المسبقة وأصبح بوسعه تمثل أساليب الشعرية إنتاجا متعدد المستويات والدرجات والطوابع، وتلقيا متعدد القراءة والتأويل.

أما كلمة "معاصر" التي نحصر بها الفترة الزمنية لهذا التصور، فنقصد منها على ماجرى به

الاستعمال الزئبقي المتنقل، تلك التجارب الشعرية التي تستغرق النصف الثاني من القرن العشرين تقريبا. وهو تحديد لايخلو من تعسف، لكنه ضروري لتنظيم مدى الرؤية من جانب، واستبعاد التطرق إلى الامتدادات التاريخية المفتوحة إلى الوراء خاصة من جانب آخر بحيث لا تستحضر ذاكرة البحث في بؤرتها الجامعة للتصنيف سوى هؤلاء الشعراء الذين يقع إنتاجهم في العقود الأخيرة. وإذا كان بعضهم قد غاب عنا فيزيقيا بشكل مبكر، مثل السياب وعبدالصبور وخليل حاوي وأمل دنقل. فإن ذلك لايقلل من درجة معاصرتهم وحقهم في البروز على خارطة الشعر العربي في النصف الثاني من هذاالقرن، إلى جانب كوكبة الشعراء الأحياء ذوي الأساليب المتميزة والقابلة للتصنيف والتحليل في هذا السياق.

٢ـ من التعبير إلى التوصيل

يقول علماء المعرفة إن الأداة الرئيسية للدخول في الدراسات الإنسانية هي الفهم. والفهم بطبيعته يتجه إلى التعبيرات، من هنا نجدهم يعتبرون " التعبيرات " هي الموضوع المشروع والوحيد للدراسات الإنسانية. والتعبيرات ـ حسب وصفهم ـ مظاهر فيزيقية نستقبلها بواسطة الحواس. فنحن نرى الكلمة المكتوبة، تماما مثلما نرى العلامات المميزة على أنواع الزهور ونحن نسمع الكلمات مثلما نسمع صوت الرعد. لكن الكلمات، بعكس تلك المظاهر الأخرى، لها طبيعة مزدوجة. فهي تحيلنا إلى ماهو كائن وراءها، وهي تجسد لنا المعاني التي يمكن فهمها أو يتعذر إدراكها. ويطلق على التنظيم الدقيق للكلمات عندما تندرج في تعبيرات تيسر مهمة الإحالة المزدوجة مصطلح اللغة. فاللغة نسق اصطلاحي للتعبير. ومن ثم فإنه يتعين تصنيف التعبيرات إلى طبيعية واصطلاحية، لاعتبار كل ماهو اصطلاحي لغة تصلح موضوعا للدرس الإنساني. [٥]

من هنا يتراءى لنا أن منطلق دراسة الأبنية الشعرية، باعتبارها لغة ثانية، لابد أن يتأسس من منظور التعبير، لكنه كي لايقع في منطقة التشفير ذاتها، وهي ميدان علم نفس الإبداع، ينحو إلى الارتباط بفكرة التوصيل المتعلقة بالقراءة. وهي متزامنة مع التوصيل اللغوي الطبيعي ومجاوزة له بشفرتها الجمالية.

وتدلنا الخبرة الفطرية على أن هذا التوصيل الجمالي يتميز بخاصية أولى هي "قابلية التدرج"، على أساس أن الدلالة الشعرية لاتقتصر على معطيات الدلالة اللغوية العامة، بل تتمثل في محصلة التداخل البنيوي لمجموعة الأبنية التعبيرية المتعالقة. فالبنية الإيقاعية مثلا تعد شفرة إضافية شعرية لاتقتضيها الأنظمة الصوتية اللغوية، مع أنها منبثقة عنها، لكنها تقوم بدور مركزي في تجربة الشعرية العربية حضورا وغيابا، بحيث أوشكت أن تظل بؤرة الاستقطاب النوعي لجنس الشعر على مر

العصور، مما جعلها تفقد "مرونة التوظيف" وتتخلى عن طابعها كشفرة جمالية حرة.

فجاء غيابها المتدرج أوضح كسر في عمود الشعر، وتحولت بذلك إلى مكون دلالي نشط في الشعرية المحدثة، وكذلك فإن البنية الكبرى للنص، المتولدة من طريقة تراتب أجزائه وحركية نظامه المقطعي، هي التي تجعل منه دالا كبيرا يتميز بدرجات متفاوتة من التشتت والتماسك، طبقا لأنواع العلاقات المقطعية، وتوارد أبنية التوازي والتبادل والتكرار فيه، مما تنجم عنه أشكال نصية عديدة تقوم بدورها في تركيب الشفرات الدالة الكلية.

إذا تقبلنا فكرة "درجة الشعرية" الوظيفية المتولدة عن هذه المستويات وغيرها مما ستوضحه فيما بعد، كان علينا أن نقرن التعبير بالتوصيل، ونأخذ في اعتبارنا ما يترتب على ذلك تجريبيا من اختلاف كفاءة المتلقي في التمييز بين فاعلية مختلف هذه المستويات. وأصبح من الضروري لنا مواجهة عدد من القضايا المنهجية الناجمة عن ذلك. فإذا كان كل متحدث بلغة طبيعية يمتلك نحوا كاملا بشكل ما، فهو في موقف يسمح له بحل جميع المشكلات المطروحة عليه إنتاجا وتلقيا بطريقة صحيحة، وإلا فلن يستطيع الاشتراك في عملية التواصل. بيد أن الكفاءة الشعرية تختلف عن ذلك دون أدنى شك. فبقدر ما يتضمن النص الشعري من أبنية لغوية فإن كل متحدث أصلي باللغة يستطيع أن يفهمها إلا أنه بقدر ما يتضمن النص ذاته من أبنية شعرية ذات شفرات جمالية متعددة فإنها لن تكشف عن دلالتها إلا لمن يمتلك المعرفة بنظمها الشعرية. من هنا فإن البحث عن هذه النظم لا بد أن يعتمد على تحليل التأثيرات والقواعد المتعلقة بها. وهي ترتبط على وجه الخصوص بتحديد ألوان من "الفهم الأمثل" لهذا النص الشعري، وعلى الشعرية حينئذ أن تقدم آليات تكوين هذا الفهم ودرجة مناسبته إن أرادت تنمية المعرفة الخاصة بها. وعندئذ تصبح القواعد النحوية، ومثلها في ذلك القواعد البلاغية والأسلوبية، عناصر داخلة في تكوين الكفاءة الحدسية لفهم الأدب. وتقوم الشعرية بتشكيل نموذج لتحديد أنماط الفهم الشعري لأبنية التعبير مواز لنموذج "أنماط السماع الموسيقي" الذي اقترحه الفيلسوف الجمالي الشهير "أدورنو"، بحيث تتجلى رسالة الشعرية في تنظيم الكفاءة التي تتولى مسئولية الفهم إلى الحد الأقصى[6]

ويبدو أن الربط بين فكرتي التعبير والتوصيل هو الأداة المنهجية التي تجعلنا نعتبر "فهم التعبيرات الشعرية" حينئذ مناط التصنيف الموضوعي للتوزيعات الأسلوبية، وهي تقوم بوظائفها الدينامية في تكوين الدلالة الشعرية. فقد يتراءى للوهلة الأولى أن علماء الشعرية المعاصرة قد اعتمدوا على إحدى الوجهتين من التعبير أو التوصيل، لكن التحليل الدقيق يصل بنا إلى ضرورة الاعتداد بالتلازم البنيوي بينهما في جميع عمليات التنميط الأسلوبي.

فيرى "جريماس" في شعريته السيميولوجية مثلا أن مناط هذا التصنيف على وجه التحديد إنما هو درجة تعالق التعبير بالمحتوى. إذ أن إشكالية الفعل الشعري في تقديره تتموقع داخل اللوحة النمطية للخطاب. ولا يمكن التعرف على خاصيتها المحددة، الملتقطة بشكل حدسي، إلا في حالة انبثاق أثرها عن وضع بنيوي خاص للخطاب الذي يقدمها. وفي هذه الحالة فإن أثر المعنى يبدو كما لو كان أثرا للحواس. فالدال الصوتي ـ والخطي بدرجة أقل ـ يتداخل بتمفصلاته مع المدلول، مثيرا هكذا نوعا من الوهم الإشاري، بدعوتنا إلى تقبل المحتوى الشعري كما لو كان حقيقيا. وفرضية التعالق بين مستوى التعبير ومستوى المحتوى التي تعرف الخاصية المحددة للسيميولوجيا الشعرية ينبغي أن تظل لازمة برهانية لجميع الإجراءات التحليلية عنده.

فانطلاقا من الاعتراف بأن الخطاب الشعري في الواقع إنما هو خطاب مزدوج، ينهض في أدائه على كلا المستويين ـ التعبيري والمضموني ـ في الآن ذاته، ينبغي أن يتبلور العمل في صنع جهاز مفاهيمي، قابل لتأسيس وتبرير الإجراءات الكفيلة بالتعرف على أدوات هذين الخطابين المتحدين. هذه الإجراءات تتمحور عند "جريماس" في نوعين:

أولهما: ما يجعل من الممكن تفكيك الخطاب إلى وحدات ذات أبعاد متنوعة، تشمل ما يتصل بالأدوات الشعرية الكلية، حتى تصل إلى العناصر الصغرى مثل تلك الملامح المميزة لكلا المستويين، وهي الوحدات الدلالية والصوتية.

وثانيهما: ما يجعل من الممكن التمييز بين المستويات اللغوية المختلفة في التحليل، بحيث يصبح بوسعنا أن نتعرف في كل مستوى لغوي متجانس على هذين البعدين. وهكذا تستطيع السيميولوجيا الشعرية أن تقيم تصنيفا للتعالقات الممكنة بين مستوى التعبير والمحتوى، انطلاقا من تحليل مستويات الخطاب اللغوية ومظاهر تعالقها[٣].

كما نرى "فان ديجك" ـ مؤسس علم النص ـ يتقدم خطوة أخرى في تحليله لطبيعة هذا التعالق التعبيري في الشعر. واعتباره أساس التنميط الأسلوبي باستثمار مبادىء التوليد اللغوي. فالتمييز النظري بين البنية السطحية والعميقة للنص يمكن في تقديره أن يحل مشكلات تقليدية عديدة في نظرية الأدب عموما وفي الجانب الأسلوبي منها على وجه التحديد. إذ علينا أن نتذكر أن جملة واحدة سطحية يمكن أن تكمن تحتها جمل عديدة، تتطلب بالتالي تأويلات شكلية متكاثرة. وعلى العكس من ذلك فإن جملة واحدة عميقة تخضع لتحولات كثيرة تتجلى على السطح بأشكال مختلفة. ومع ذلك فإنه في مقابل "النحوية التوليدية المعاصرة" لا بد أن نتوقع أن "معنى" منظومات التحولات لا يظل هو ذاته عندما يطفو إلى السطح. بل أكثر من ذلك إن هذه الاختلافات الدلالية الصغرى على وجه

التحديد هي التي تولد التنويعات الأسلوبية. بحيث يصبح كل حذف أو استبدال أو إضافة معدلا بشكل أو بآخر في البنية الدلالية العميقة الشاملة، بيد أن هذه التحولات عندما تحدث في نصوص غير أدبية أو في أبنية كبرى سردية مثلا قد تكون غير ذات أهمية، أو تكون مكرورة يمكن تجاهلها. ويلاحظ أن "تشومسكي" مثلا لا يجعل تغيرات الأسلوب من قبيل التحولات بالمعنى الدقيق، إذ هي صادرة عن مستوى أقل عمقا من مستوى الممارسة اللغوية ذاتها. أما فكرة التكرار أو تحصيل الحاصل النسبية لسطح النص فهي متضمنة في هذا المظهر الأسلوبي للتمييز بين الأبنية السطحية والعميقة. والواقع أن السطح فيما يحتويه من تعقيد يمكن أن يتضمن بنية عميقة بالغة البساطة. وتحصيل الحاصل ـ وهو مكمل لتحصيل الحاصل العادي المميز لجميع نصوص أية لغة طبيعية ـ يمكن اعتباره من الأسس الشكلية للتأويل الجمالي. وهو ليس سوى عنصر مكون من فعل هذا التلقي. وكل أشكال التكرار ـ من قواف وأوزان وتوازيات وغيرها ـ تكمن في هذا النوع من تحصيل الحاصل الذي يصبح وظيفيا، أي دالا، في بنية النص الأدبي.(٨)

ولما كانت فكرة "التوصيل الجمالي" محورية هكذا في نظرية التعبير الشعري كان لا بد من التريث لديها قليلا إذ أن هناك حقيقة هامة تتصل "بالطبيعة النسبية" للتواصل. وهي أن الأثر الشعري لا يوجد إذا كان المتلقي لا يقبل المحتوى الشعوري المبثوث في الرسالة الشعرية. وما دام الأمر كذلك فإن القارىء لا يقوم بوظيفة سلبية في عملية التواصل الفنية باعتباره مجرد متلق فيها. بل إن وظيفته بالغة الإيجابية والدينامية. فالقارىء يتدخل في خلق القصيدة ابتداء من تصورها الأول، ممارسا فعاليته بطريقة نشطة من داخل الشاعر ذاته، حيث ينظم أبنيته معتمدا على فروض القراءة. فالشاعر يكتب لا محالة بشكل يدعو القارىء لتقبل ما يقول، وبدون هذا التقبل لا وجود للشعر. فالتقبل هو الذي يمنحه مشروعيته، وهو ينمو في شكل استعداد أولي قبل القراءة، في صورة "قابلية". ثم يتطور عند ملامسة النص إلى "قبول" مبدئي، أو "تقبل" مضاعف متفاعل حتى ينتهي إلى درجة عليا من ممارسة لذة النص التي قد تصل إلى "التماهي الأيروسي" معه.

ومن هنا فإن التواصل باعتباره مظهرا للشعرية متدرج بدوره مثل التعبير في علاقته بالفهم. بل إن علماء الأدب لا يكتفون بتقرير الحقيقة المعروفة وهي أن كثيرا من الظواهر الجمالية تمارس فعلها التواصلي بالرغم من عدم قابليتها للتحليل بالأدوات الإجرائية المتاحة حتى الآن. ويرون أن أبرز الأعراف الجديدة في نظريات الفن يتمثل في اتفاق المشاركين في عمليات التواصل الجمالي على فرضية أصبح مسلما بها الآن في إطار المجتمعات الحديثة، وإن يكن الأمر غير ذلك في المجتمع العربي حتى اليوم، وتقضي هذه الفرضية بأن يكونوا على استعداد لهجر الأعراف الجمالية القديمة، والعمل طبقا لمنظومة القيم والمعايير الدلالية التي أصبحت تعتبر جمالية في المواقف التواصلية الجديدة.

واخطر نتيجة تترتب على هذا الاتجاه العام هي تزايد عدم الثقة، والدهشة، والتسامح حيال أعمال محددة في هذا النظام التواصلي، مما يؤدي إلى اتساع فضاء الأعراف الجديدة، بحيث تشمل مختلف الأشكال. ويتجلى أثر ذلك في حاجة الأعمال إلى الشرح والتفسير، نتيجة لانحصار أسسها الجمالية في نطاق محدود. يتناقص بصفة مستمرة حتى يكاد يقتصر على دائرة توصيلية صغيرة[9].

وقد يصطدم مفهوم التوصيل الشعري، بفكرة أخرى روج لها شعراء الحداثة منذ "مالارميه" وهي أن الشعر "مبادرة اللغة في الخلق". وكان الشعراء قد درجوا من قبل على تنحية التعبير المنطقي، والتركيز على عمليات الاستثارة العاطفية، بحيث يصبح نقل التوتر هو مقصد الشاعر الأول. وعندما يهتدي إلى الكلمات التي تؤدي ذلك فإنها تورط الشعر بمبادرة منها فيما لم يكن يقصده وهو يتلاعب بها. وقد نرى أن هذا التصور يتمثل حالة ما قبل الكتابة، وهي التي ربما شهدت التوريط اللغوي، أما حالة الكتابة ذاتها ـ وهي الحاسمة إبداعيا وتلقيا ـ فإن الاختيار اللغوي بكل ما يترتب عليه من آثار يصبح مؤشر التوصيل. وعندئذ تدخل "مبادرة الكلمات" في منطقة المحتوى التعبيري الذي يعرض نفسه للتوصيل بكل ما يشتمل عليه من فاعلية دلالية.[10] فالتوصيل إذن يرتبط بالعناصر المعقولة وغير المعقولة في التعبير الشعري. وقد يظن بعض النقاد أن الشعراء عندما يصرحون بأنهم لا يعرفون "عقليا" ما تدل عليه قصائدهم فإنهم بذلك يدمرون فكرة التوصيل الشعري الناجمة عن نظرية التعبير. لكن التحليل المتأني لمستويات الدلالة يكشف عن بطلان هذه النتيجة، حتى مع فهم التوصيل بمعناه الواقعي المباشر. إذ أن الكاتب عندما لا يعرف أحيانا بطريقة منطقية أبعاد ما يقول، فإنه لا يمكن أن يجهل ما عبر عنه بحدسه. هذا الحدس، وليس التصور الذهني، هو موضوع التواصل الشعري.

فعندما يصرح "لوركا" مثلا بأن قصيدته الفذة "حكاية سائر أثناء النوم" تمثل بالنسبة له سرا مبهما، مثلما يستعصي فهمها على القراء، فإنه لا يجهل مع ذلك المحتوى الشعوري للقصيدة، وإن لم يتبين بوضوح السلسلة المنطقية التي تكمن تحتها. وهي سلسلة لا يستطيع جلاءها سوى التحليل النقدي. ولا يصح بذلك استنتاج أن "لوركا" كان يجهل بعضا من قصيدته وهو محتواها الذهني. إذ أن القصيدة: ـ مهما كانت لا معقولة ـ فهي تتوقف على مادتها المنطقية التي قد لا تظهر للقارىء، أو للشاعر ذاته، إلا بطريقة لا شعورية. إذ أن هذه العناصر التي لا تتجلى بطريقة صريحة لو اختفت تماما من النص لتبخر معها المحتوى الشعوري. وما دام هذا المحتوى قائما في النص فإن مثيراته موجودة. ومعنى هذا أن هناك رابطا لا ينفصم يتوسط بين العناصر المعقولة واللامعقولة في العمل الفني. وإدراك بعضها ـ وهو المعقول أو الشعوري في هذه الحالة ـ يؤدي إلى الوعي بالبعض الآخر وهو التصور، فالتصورات تظل مضمرة في الدلالة التي يتخيلها المنتج ويتلقاها القارىء كما لو كانت غمامة عاطفية كثيفة تختفي تحتها منطقة الصخور الذهنية الصلبة التي لا يستطيع تحديدها سوى

التحليل النقدي.

وبهذا فإن كلمة "التواصل" تصبح المصطلح الملائم لهذا النوع من التوافق في الوعي بين المنتج والمتلقي. مهما تعددت حالاته وإمكاناته في المواقف المختلفة ولدى الأشخاص المتغايرين، مما يرتبط عند التحليل العميق بتدرج حالات الشعرية وإحالاتها وتعدد أنماطها. (١١)

وربما كان من الملائم للنقاد الاعتراف بأن هناك وضعا خاصا مقلقا لهم، يتمثل في عدم التوازن في معرفة أبعاد النص اللغوية وغير اللغوية، مما يعد من مظاهر أزمة الشعرية المعاصرة. فالبحث الألسني المحدث قد أدرك درجة عالية من التقدم في التعرف العلمي على الأبنية المادية اللغوية للنص الأدبي، في مقابل تواضع معرفة واختبار بقية الأبعاد التصورية والتخييلية والجمالية المكونة لهذا النص، هذه الأبعاد التي تعتبر حاسمة في تحديد خواصه الشعرية.

ولعل نمو الأبحاث المتعلقة بالأبنية الأنثروبولوجية للتخييل من جانب، وتقدم جماليات التلقي من جانب آخر يكون لهما أثر إيجابي في ملء الفراغ النظري الذي كان ماثلا في علاقات المنظومة المعروفة: المؤلف/ النص/ المتلقي وهي الفضاء الذي يتم إنتاج المعنى الأدبي فيه. هذا الفضاء الكلي للمعنى العام والجمالي يتولد عبر تيارات من التواصل يقوم بها النص. فتواصل المؤلف بالقراء من خلال الدلالة الجمالية يتم بفضل تولد طاقات تخييلية جمالية متجانسة تتوالى عبر الهيكل المادي للنص. ومشاركة المتلقي للمؤلف في استعداد التواصل النصي عبر العمليات الفنية تخلق تفاهما حول متتاليات رمزية وأسطورية، ونماذج أنثروبولوجية تخييلية. هذه النماذج تتجلى باعتبارها أدوات عالية في التمثيل التخييلي الذي يقوم به الإنسان العام. (١٢)

كما أن الرموز بدورها تعد وحدات دلالية كامنة في إيقاعات هذا الفضاء، تستطيع القصيدة عن طريقها أن تخلق تفاهما بين المرسل والمتلقي، تأسيسا على توافقات جوهرية من التوجهات الأنثروبولوجية. ومن هنا فإن تنظيم قوائم هذه الرموز وهياكل التجسيد الفضائي للتخيلات الفاعلة في النصوص الشعرية من أهم ما ينبغي متابعته لاستخلاص المؤشرات النصية فوق اللغوية.

وعندما يقوم المشارك في عمل تواصلي أدبي باستقبال رسالة جمالية فإن بوسعه أن يضفي عليها معاني عديدة طبقا لاستراتيجيته في التلقي وظروف حالات التواصل. فاختلاف هذه المستويات يؤدي إلى اختلاف الدلالات في تحقق التواصل وتركيز الأهمية على بعض الجوانب دون غيرها(١٣).

٣ ـ سلّم الدرجات الشعرية

استجابة للدواعي التي أشرنا إليها، يتعين علينا أن نحدد جهازا مفاهيميا مبسطا يصلح

لتنظيم المقولات التوليدية للأساليب الشعرية المختلفة. ويتسم بجملة من الخواص من أهمها المرونة، والاستيعاب، وقابلية التطبيق، والتدرج من الجزء إلى الكل، ومن السطح إلى العمق. وسهولة الارتباط بالمستويات اللغوية. والتداخل البنيوي في تكوين شبكة الدلالة. ويتمثل في خمس درجات متراكبة:

١ ـ درجة الإيقاع.
٢ ـ درجة النحوية.
٣ ـ درجة الكثافة.
٤ ـ درجة التشتت.
٥ ـ درجة التجريد.

ويمثل مجموعة من الأبنية التعبيرية التي توظف بمستويات متعددة في الأساليب الشعرية بطريقة يمكن لها: تخضع للقياس والتحليل. إذ تتراوح هذه الدرجات بين الأحادية والتعدد، في المستويات الصوتية والنحوية والدلالية التخييلية بحيث يعتبر المستوى الأخير ـ وهو محصلة تراكب ما يسبقه ـ التأسيس النوعي للمعالم المائزة بين مجموعات الأساليب الرئيسية كما سيتضح فيما بعد.

ومع أن معظم أدبيات الشعرية الألسنية، والسيميولوجية المحدثة النصية، تدور في جملتها حول هذه المحاور، مما يجعل استيفاء تعريفها ضربا من السذاجة البادهة، إلا أنه لا بد من تحديد هذه المفاهيم الاصطلاحية بشكل موجز للكشف عن خاصية التراكب فيها على وجه الخصوص، والإشارة إلى أهم المظاهر المتعلقة بها في تلك الأدبيات.

أما البنية الإيقاعية فهي أول المظاهر المادية المحسوسة للنسيج الشعري الصوتي وتعالقاته الدلالية. وبوسعنا أن نطمئن إلى تحديد "جريماس" لها باعتبارها "أجرومية التعبير الشعري"، على أساس أن الخطاب الشعري عندما ينطلق على مستوى التعبير، يمكن تصوره باعتباره نوعا من عرض الوحدات الصوتية المتشاكلة التي يمكن التعرف فيها على مجموعة من التوازيات والبدائل. من المتآلفات والمتنافرات، وعلى مجموعة من التحولات الدالة للحزم الصوتية في نهاية الأمر. وعندئذ يمكن بعد هذا التعرف إقامة أجرومية للتعبير الشعري تتضمن نماذج شكلية لتنظيم الجداول الصوتية وقواعد لتوليد الخطاب الصوتي منضبطة مع نظام التوليد الدلالي. مما يسمح بتقديم جملة من المؤشرات العامة لموسيقية التركيب الشعري وإيقاعاته الهارمونية المتموجة(١٤).

وعلى هذا فدرجات الإيقاع تشمل المستوى الصوتي الخارجي، المتمثل في الأوزان العروضية بأنماطها المألوفة والمستحدثة. ومدى انتشار القوافي ونظام تبادلها ومسافاتها. وتوزيع الحزم الصوتية ودرجات تموجها وعلاقاتها. كما تشمل ما يسمى عادة بالإيقاع الداخلي المرتبط بالنظام الهارموني الكامل للنص الشعري. ويوسعنا أن نطمئن في هذا الصدد أيضا إلى ما يقدمه "علوي الهاشمي" تأسيسا على جهود الباحثين قبله في بنية الإيقاع، خاصة في تمييزه بين "الإطار" و "التكوين" اعتماداً على مفهوم "القرطاجني" عن "التناسب" باعتباره قانونا مركبا، يحيل النص الشعري إلى طبقات متراكبة هرميا، من شأنها أن تفرز في أعلى مستوياتها سطحاً متشكلا ناجزا وخارجيا واضحا يتمثل في الوزن، أو البنية الإيقاعية الإطارية. في حين ينحو المستوى التكويني نحو تأسيس بنية الداخل الإيقاعية المتحركة الحية المستعصية على الرصد الخارجي والتقنين النظري، نظرا لعدم استقرارها على حال محددة.. إذ تتحرك في كل الاتجاهات حتى تتغلغل في جملة أبنية النص وتهتز عبر جميع خيوط شبكته المتلاحمة (١٥).

وإذا كانت "ثورة الإيقاع" التي شهدها الشعر العربي المعاصر قد انتقلت بالمظهر الصوتي الخارجي للشعر من مجرد عرف محتوم مقولب، إلى بنية محفزة ومتبية، تتشكل من جديد في كل مرة، عبر مستويات متدرجة، تبدأ من القصيدة العمودية التي تظل قطبا موسوما، إلى قصيدة النثر التي تمثل غاية الانحراف عن النموذج الأول، فإن توظيف هذا المدى الإيقاعي العريض يظل ملمحاً فارقا وجوهريا يميز بين الأساليب الشعرية، ويحدد درجة قربها أو بعدها من الغنائية التي تكاد تتمركز عند القطب الأول. كما يرتبط هذا الملمح بعنصر أساسي آخر هو "التكرار" الذي يمسك الشعر الغنائي عن التفكك والانحلال كما يقول "شتايجر".

وعندئذ نجد أن القافية هي الأخرى تلعب دورا واضحا في هذه الغنائية، سواء كان تكرارها منتظما أو غير منتظم حيث يتبين أن من أهم وظائفها إبراز الخطورة الدلالية لبعض الكلمات. وتسوير حدود الجملة الشعرية في أحيان كثيرة. فإذا ما جاءت القافية بشكل اختياري متحرر من ضغوط القالب التقليدي - كما هو الحال لدينا في شعر التفعيلة مثلا - لم تكن مجرد تنشيط للتيار الغنائي في القصيدة، وإسهام في تحديد إيقاعها الخارجي المتنوع، بل تجاوزت ذلك إلى وظيفة دلالية هي تحديد مركز الثقل بين الدوال، بما تعقده من مسافات زمنية تسهم في تكوين البنية الإيقاعية، المرتبطة - كما ينبغي أن لا نمل من التكرار - بالبنية الدلالية العامة للقصيدة.

"أما درجة النحوية" فهي مصطلح توليدي اقترحه أولا "تشومسكي" كطريقة منتظمة لتحديد نوعية الانحراف اللغوي عبر مقولات شكلية مضبوطة إذ يقول: - إن النحو المناسب وصفيا ينبغي أن يقوم بتشغيل كل تلك الفوارق على أسس شكلية.. أن يميز بين الجمل المكونة بطريقة

سليمة تماما وبين تلك التي لم تتولد من نظام القواعد النحوية. بالإضافة إلى فصله بين الجمل المتولدة بمخالفة المقولات الفرعية من تلك التي تنشأ بالانحراف عن قواعد الاختيار. ويبدو أن الجمل التي تكسر قواعد الاختيار المتعلقة بخصائص المعجم على "مستوى أعلى" أقل قابلية للتقبل، وأصعب درجة في التأويل من تلك التي تتعلق "بالمستوى الأدنى" ثم يمضي في تحديد درجات الانحراف بتقسيمه إلى ثلاثة أنواع رئيسية:

١ ـ انحراف ناجم عن خرق مقولة معجمية.
٢ ـ أو ناجم عن التوتر في ملمح يرتبط بمقولة فرعية محددة.
٣ ـ أو متولد عن الصراع مع ملمح متصل بمحور الاختيار.

وهكذا فإن النظرية التوليدية تقدم لنا تصورا واضحا عن مستويات الانحراف يتدرج في إطار الوصف البنيوي حيث يتولى علم الدلالة مسئولية التأويل فيما بعد. ويتخذ علماء الشعرية هذا الأساس اللغوي متكأ لإقامة تصور مماثل عن "درجة النحوية الشعرية"، يستثمر مقولات كل من "تشومسكي" وجاكوبسون قبله في حديثه عن "نحو الشعر" بحيث ترتبط درجة النحوية بنسبة التعقيد في النسيج اللغوي ودرجة الصعوبة في تأويله. وبهذا تكتسب الشعرية طابعا تجريبيا لا تتمثل وظيفته ـ كما يقول "بيرويس" ـ في إصدار الأحكام عن القيم الشعرية أو وضع قواعد للإنتاج الأدبي. وإنما تتجلى في سعيها إلى تشكيل نحوه الخاص، القادر على شرح الإجراءات المولدة للجمل الشعرية عبر أشكال الانحراف[١٦].

وإذا كان النحو التوليدي يميز بين درجات النحوية طبقا لعدد وأهمية القواعد التي تخرج عليها فإن نظرية الشعرية تقوم باستكمال هذا التصور، إذ لا تصف الانحرافات بمستوياتها الصوتية والنحوية وخاصة الدلالية بمنظور سلبي، بل تعمد إلى وصف الآليات التي تنتجها بطريقة إيجابية عن طريق إقامة "نحو الشعر"، ويتعين عليها حينئذ التمييز بين الأبنية الصغرى والكبرى، إذ ترتبط هذه الأخيرة في الدرجة الأولى بالأبنية السردية، وبنسبة أقل بالمظهر الموضوعي للنصوص الشعرية القصيرة، بينما تجد الأبنية الشعرية الصغرى تجد مجالها خاصة في مستوى الجمل الشعرية للقصيدة، إذ يتجلى الانحراف حينئذ عبر عمليات الوصف والإضافة والإسناد.

وإذا كانت دينامية التعبير الشعري المعاصر تعتمد على "تفاقم" ظاهرة "كسر النظم" أو الانحرافات بمستوياتها المختلفة التي تحددها درجة النحوية، فإن مجالات رصدها تتجاوز حالات التركيب اللغوي لتصب في تحليل طبيعة الأبنية التخييلية المعقولة واللامعقولة، وحالات الخروج عن الأعراف الشعرية السائدة ومداها. مما يمثل ـ مع غيره من المستويات ـ نوعا من "البارومتر" الحساس

الصالح لتكوين مقياس للأساليب، تتولد عنه مجموعة من تقنيات التعبير الشعري. بحيث لا يتم الربط الآلي بين "الخرق والخلق" وإنما تحسب "مسافة الفجوة" المعنوية بين الدال والمدلول، وهي التي يصفها الناقد الإنجليزي "بتسون" بقوله "كلما تنافرت مكونات الاستعارة، عظم نجاح الشاعر عند بلوغ التآلف. فعن طريق قفزة واثقة معنويا يعبر الشاعر الفجوة، ويعلن اتساق اللامتساوقات، وتكون هذه لحظة انتصار ورضا تخلفه صعوبة مقهورة"[١٧]. وبهذا فإن درجة النحوية الشعرية لا تقف عند المستوى النحوي. بل تتعداه إلى حساب طرق توظيف العناصر الشكلية والدلالية البديلة في الشعر، بما يربطها بنيويا بالدرجات الخاصة بها.

وتعتبر "درجة الكثافة" تصعيدا لما يسبقها في هذا السلم، وهي ذات خاصية توزيعية بارزة، مما يجعلها قابلة للقياس الكمي والنوعي. وتتصل أساسا في تقديرنا بمعيار الوحدة والتعدد في الصوت والصورة. مما يجعلها ترتبط بحركة الفواعل ونسبة المجاز وعمليات الحذف في النص الشعري. كما أنها تتجلى في مظاهر تتعلق بالفضاء غير اللغوي للنص وطريقة توزيعه. ويربط "جريماس" بشكل واضح بين درجة الكثافة الشعرية وعدد العلاقات البنيوية في النص، مما يتيح له أن يأخذ في حسابه "نوع التجربة" ويبتعد قليلا عن الشكلية. فيرى أنه من الضروري أن نأخذ في اعتبارنا المستويين المتوازيين للدلالة. على أساس إسقاط محددات التعبير على نحو محددات المضمون وبالعكس، مما يبلور إلى درجة كبيرة الاختيارات المتاحة أسلوبيا لتنظيم النص الشعري. فهذا الازدواج في الخطاب الشعري والعلاقات المتبادلة بين مستوييه تسمح لنا بتوصيفه عن طريق كثافته. على أن نفهم الكثافة - كما يقول - باعتبارها عدد العلاقات البنيوية التي يتطلبها تركيب الموضوع الشعري. ويمكن حينئذ أن نجعل درجة الكثافة معيارا لتصنيف الأعمال الشعرية. ويتقاطع هذا المعيار بدوره مع نمطي الاختيار المتبادلين للمستويات والأشكال المتصلة بالخطاب وفاعليته اللغوية[١٨].

ومن النماذج الناجحة في قياس معدلات الكثافة التخيلية في لغة الشعر العربي، خلال الفترة السابقة مباشرة على المرحلة المعاصرة، ماقدمه الزميل الدكتور "سعد مصلوح" في بحثه عن اللغة الاستعارية عند البارودي وشوقي والشابي. حيث انتهى إلى تحديد قياسها بالنسب التالية على الترتيب: ٢٧، ٣٢، ٥١. مما يثبت في تقديره "وجود فروق جوهرية بين الشعراء الثلاثة في استخدام اللغة التصويرية" ويشير إلى "تطور لغة الشعر العربي الحديث من غلبة اللغة التقريرية على اللغة التصويرية عند الإحيائيين المجددين. حتى حققت درجة واضحة من الكثافة على يد أصحاب النزعة الرومانسية في العصر الحديث، ومن أبرزهم أبو القاسم الشابي"[١٩]. ويبقى للنقد الأدبي بعد ذلك أن يبحث في مدى دلالة هذه الكثافة الكمية للصور الاستعارية بقياس درجة انحرافها التخييلي وارتباطها بأحادية الصوت الشعري أو تعدده، وبقية علاقاتها البنيوية بمحضر الدلالة الكلية

للنصوص المدروسة، بما يسمح باستخلاص درجة الكثافة على المستوى الشعري من هذا المؤشر الأول ويقود بالتالي إلى التحديد النوعي لهذه الأساليب.

وقد نرى بعض النقاد يذهبون في البحث عن الكثافة إلى ما هو أبعد من ذلك، فيرى "جينيت" أن جوهر الشعر لا يكمن في الصياغة اللغوية، مع أنها هي التي تقوم باستقطابه. وإنما في شيء أبسط من ذلك وأعمق كما يقول. في نوع القراءة التي تفرضها القصيدة على قرائها. هذا الوضع المثير الذي يتجاوز مجرد ملامح النطق أو الدلالة يضفي على جملة الخطاب الشعري - أو على جزء منه هذا الحضور اللازم والوجود المطلق الذي كان "إلوارد" يسميه "البداهة الشعرية". وفي تلك الحالة فإن اللغة الشعرية تبدو كأنها تكشف عن بنيتها الأصيلة التي لا تتمثل في شكل خاص محدد بصفات معينة وإنما في حالة، في درجة من الحضور والكثافة التي يمكن أن تصل إليها أية متتالية لغوية، بحيث تخلق حولها "هامشا من الصمت" يعزلها عن الكلام العادي المحيط بها. وهذا يعني - كما يرى "كولير" أنه لا المقاطع الشكلية الإيقاعية، ولا الانحراف اللغوي للبيت الشعري، يكفيان لإنتاج بنيته أو حالته الشعرية الأصيلة. فالعامل الثالث الحاسم الذي يمكن له أن يمارس فعاليته، حتى في غيبة العاملين الآخرين، هو التوقع العرفي. هذا النوع من الانتباه الذي يتجه للشعر بفضل وضعه المتميز في إطار المؤسسة الأدبية.

فتحليل القصيدة من منظور الشعرية عنده يتمثل في شرح ما يدخل في هذه التوقعات العرفية التي تجعل اللغة الشعرية مشدودة لأهداف ووظائف مختلفة عن اللغة العادية. وتبين كيفية إسهام هذه التوقعات أو الأعراف في مضاعفة تأثير الوسائل الشكلية والسياقات الخارجية المتمثلة في النص الشعري [٢٠]. لكن يظل مفهوم الكثافة الذي يتجلى في المؤشرات اللغوية حضوراً وغيابا. بما يشمله من تعدد الصوت والصورة وتراكيبها أكثر قابلية للقياس وعملية في تصنيف الأساليب من هذا التركيز على الحالة الشعرية "فوق اللغوية".

فإذا وصلنا إلى مستوى "درجة التشتت" أو التماسك في النص الشعري كنا حيال مظهره الكلي العام الذي تفضي إليه المستويات السابقة. وهو أكثر العناصر التحاما بالخواص الجمالية الشاملة للنص، ويرتبط بدوره بالمستويات السطحية والعميقة له، حيث تقوم العلاقات النحوية والدلالية، ومدى ما يتمثل فيها من ترابط أو تفكك بدور هام في إنتاج درجة التشتت. ويرى النقاد أن مفهوم التماسك في النص الشعري كان دائما من أبرز إشكاليات الشعر الغنائي، وقد أصبح من أهم أعرافه المحدثة. فإذا كان الموقف التواصلي للقصيدة يعتبر هيكلا منظما لوحداتها المكونة فإن عملية القراءة تعتمد على هذه الوحدة المتناغمة، لأن الفهم بطبيعته ينحو إلى إضفاء طابع كلي على النص. وقد تمثلت فكرة الكلية في أشكال مختلفة عند النقاد المحدثين. فشدد "جاكوبسون" على ضرورة أن

تكشف القصائد عن "سيميترية" فائقة على مستوى الوحدات الصوتية والنحوية، مما قاد "ليفين" إلى نظريته في المزاوجة الشعرية. وتعتمد نظرية "جريماس" في الشعر الغنائي كخطاب نوعي على أن القارىء يتقدم في فهم القصيدة كلما استطاع تكوين وحدات تصنيفية موضوعية، في بحثه الدائب عن تجانس أربع مقولات تشتبك فيها وحدتان متعارضتان بقيم متعارضة طبقاً لمربعه الشهير وبطبيعة الحال فإن هذه الفرضية تتصل بأعراف القراءة والنمط الموضوعي الذي تسعى إليه عبرها. ويتحدث "تودوروف" عن القراءة باعتبارها تشكيلاً نمضي من خلاله إلى اكتشاف البنية المركزية أو الوسيلة التوليدية التي تحكم مختلف مستويات النص. وقد كان "بارث" معنياً بإقرار النزوع نحو الدمج والكلية باعتبارهما من صميم التوقع الذي كثيراً مايخيب بفعل الأدب ذاته. لكنه يظل مع ذلك منبع التأثيرات التي ينبغي وصفها. ويرى "كولير" أن طموح الكلية في العملية التأويلية للنصوص يمكن اعتباره الصيغة الأدبية لقانون "الجشطالت" الذي يقضي بوجوب تفضيل النظام الأغنى القابل للتوافق مع جميع البيانات. وقد أثبت البحث في مجال التلقي الفني أهمية النماذج وأشكال التوقع البنيوية التي تسمح لنا بتصنيف واختيار وتنظيم مانتلقاه. إذ أن هناك أسباباً معقولة تجعلنا نفترض أنه عند قراءة قصيدة ما وتأويلها فإننا نبحث عن الوحدة الكلية لها. وأنه ينبغي أن تكون لدينا على الأقل مجموعة من الأفكار الأولية عما يؤلف هذه الوحدة.

ويبدو أن النماذج الأساسية ـ كما يرصدها كولير ـ للوحدة الكلية في القصيدة تتمثل في أشكال عديدة، منها الثنائية الضدية، والتحول الجدلي لثنائية ضدية، والانتقال من التضاد غير المحلول إلى عنصر ثالث، وفي تجانس أربع وحدات، أو مجموعة من الوحدات التي يضمها عنصر مهيمن مشترك. أو في مجموعة من الوحدات المتصلة بنهاية متجاوزة أو موجزة. كل ذلك وغيره يمثل فروضاً ترضي القارىء. إذ لايستطيع تنظيم تأويل مناسب للنص مالم يعتمد على أحد هذه النماذج الشكلية لأنواع التماسك (٢٦).

وفي مقابل هذا المفهوم المحدد للتماسك باعتباره حاجة تأويلية لدى القارىء ينهض مفهوم نصي آخر يراه مظهراً جامعاً يتم تصنيف النصوص طبقاً له.

إذ لابد للنص الأدبي أن يشف مبدئياً عن علاقات دلالية بين متوالياته. فخاصيته الجوهرية تتمثل في اشتماله على بنية دلالية عميقة ومعقدة. هذه البنية ذات مكون منطقي بارز يتمثل في المظاهر التالية:

أ ـ منطقية العلاقة: فالنص يعد نحوياً متماسكاً بقدر ماتتوالى فيه الكلمات والجمل صادرة عن كلمات وجمل أخرى مترتبة عليها سببياً ـ سواء كان ذلك على مستوى البنية السطحية أو العميقة.

ب ـ منطقية الزمن: وتعد جزءا محددا من منطقية العلاقة يتصل بالنظام الزمني للنص. فالأحداث تقع في زمن. والأفعال هكذا تكوّن شبكة زمنية، وقد يتمثل ذلك في حالات سردية، أو في بنية حركية أعمق.

جـ ـ منطقية "الطوبوغرافيا": إذ أن ماينطبق على الزمن يصح أيضا بالنسبة للمكان الذي يتموقع فيه النص، وتحدث فيه وقائعه الجزئية والكلية، عبر مؤشرات مكانية متنوعة، تتخللها تحولات ترتبط بالفضاء الكلي للنص.

د ـ منطقية الكيفية: فالنص في جملته، أو في بعض وحداته، يمكن أن يعتبر "زائفا" ينتمي "للخيال البحت"، أو أوليا مثل الأساطير، أو حقيقيا كالتاريخ، أو ممكنا احتماليا كالنظريات وغيرها. وجميع هذه الخواص المرتبطة بطبيعة التجربة التي يتم التعبير عنها، مضافا إليها المنطق الوظيفي والإسنادي المتعلق بالافتراضات والتضمينات وغيرها تحدد اشتقاق الأبنية العميقة للنص، ومايترتب عليها من تحولات تتجلى في أبنيته السطحية (٣٢).

فدرجة التشتت ترتبط من ناحية بهذه المستويات المنطقية الفاعلة عبر البنية النصية الكلية، كما ترتبط أيضا بما يتخلله من إشارات تحيليه إلى وحدات نصية أسبق تتفاعل فيه وتتعدد أصواته ولهجاته مضاعفة من كثافته. ويحسن لتسهيل تحليلها توصيف النظام المقطعي للنص واتخاذه أساسا لرصد العلاقات.

ويلاحظ حينئذ أن القصيدة العربية المعاصرة لم تكرس أشكالا مقطعية منظمة تتصل بأطوال محددة، مما أضفى عليها قدرا كبيرا من السيولة والتلقائية. فعندما نشرع في قراءة قصيدة ما لا نستطيع أن نتوقع طولها، ويتعين علينا أن ننتظر إلى نهايتها كي نتمثل نظامها المقطعي، ومدى ما يتراءى خلاله من تراكيبات تتعلق بالأزمنة والأمكنة والمواقف والإشارات ودرجة تشتتها أو تماسكها. ومن المعروف أن الضمائر والظروف وأدوات العطف تقوم بدور هام في هذا التسلسل. وإن كانت القصيدة الحداثية، على مايرى علماء النص ـ قد كسرت هذه الخاصية بوضوح. إذ تتميز بخلوها من الروابط. ويظل تماسكها مرتبطا بالبنية الدلالية العميقة فحسب، مما يقتضي أن نعثر لتحليلها على عدد محدد من الوحدات الدلالية، أو المقولات المتماثلة في النص، باعتبارها تمثل الحد الأدنى لوجود التشاكل فيه. وفي كثير من النصوص الشعرية المحدثة لايتوفر لنا في واقع الأمر سوى هذا الحد الأدنى.
وعندئذ نجد أن تصنيف الوحدات المقطعية لايكفي لملاحظة درجة التماسك الحقيقي للنص، بل لابد من البحث في بنيته العميقة عن النظم السردية والمنطقية التي تسمح بتقدمه بشكل ما. مما يضطرنا لاستجلاء نظم هذه العناصر وتصنيفها على مستوى البنية الكلية للنص. وعندئذ تصبح

الكيفية التي تتحقق بها تلك العملية معيارا من معايير تنميط النصوص.

وقد لوحظ أن النص الشعري الحداثي عموما يتميز بدرجة تشتت عالية، إذ يقيم تبادلات متعادلة لاتكاد تحقق تخالفا وظيفيا أبعد من مجرد التقابل، بينما يتميز النص الكلاسيكي بتسلسله الخطي التركيبي الذي يمضي في هيكل منطقي محدد. مما يجعل التعالق بين المتتاليات والمقاطع يتم في بنيته السطحية المباشرة [٢٣] وبين هذين الطرفين يمكن لنا أن نرصد درجات عديدة من نسب التشتت والتماسك موصولة بما يكونها من درجات الإيقاع والنحوية والكثافة.

فإذا بلغنا الدرجة الخامسة والأخيرة من سلم هذه المنظومة الشعرية القصيرة، وهي المتصلة بدرجة التجريد والحسية، وجدنا أنها بدورها محصلة مركبة للدرجات السابقة، بالإضافة إلى ارتباطها بمعامل جديد لم تتمكن الدرجات الأخرى من أدائه بشكل مباشر، مع مراعاة التخالف في الاتجاه بينها. وذلك لأن درجة الحسية تتعلق إيجابيا بدرجتي الإيقاع والنحوية. فكلما كان الإيقاع خارجيا واضحا والنحوية مكتملة مستوفاة كانت الحسية أبرز. فإذا أمعن الإيقاع في التلاشي الظاهري وشارف حوله الداخلية المستكنة، وتضاءلت درجة النحوية بغلبة وجوه الانحراف على السياق في مستوياته المختلفة مال الخطاب الشعري إلى تناقص ظواهره الحسية واقترابه من التجريد. وعلى العكس من ذلك نجد تعلق درجة الحسية بدرجتي الكثافة والتشتت يمضي بشكل متخالف عكسي. فزيادة الكثافة والتشتت يؤديان إلى وضع مجانس للتجريد إلى حد ما، بينما تسمح الكثافة المخففة والتماسك الواضح للخطاب الشعري أن يتجسد في نسقه الحسي الملموس دون صعوبات لافتة.

ويمكن التمثيل البصري لهذا النموذج بشكل مثلث هرمي تحتل الحسية فيه الذروة ويقع التجريد في القاعدة ويمضي خط الإيقاع والنحوية في تصاعد، بينما تتجه الكثافة والتشتت إلى التناقص هكذا:



أما العامل الجديد الذي نود أن ندرجه في مجال هذه الدرجة الأخيرة فهو أمر يرتبط بالمدلول الشعري ونوع الدوال في الآن ذاته، كما يتصل بالخاصية الإشارية لها، وهو لايدخل عادة في التحليل الشكلي للتقنيات الشعرية بما ينتهي به إلى الإهمال مع خطورته الواضحة في تكييف التعبير والفهم. وأقصد به طبيعة التجربة الشعرية التي يمثلها النص، وهل هي تجربة حسية مشاكلة لتجارب الواقع

الحيوي الملموس، يتم تقديمها باعتبارها كذلك؟ أي بتضافر مجموعة من الإشارات الدالة التي تميل إلى "نموذج الواقع الخارجي" أم أنها تجربة مغبية تنمحي فيها دلائل الحيوية الحياتية المجسدة؟

وإذا كان توصيف التجربة بهذه الخواص الحسية أو التجريدية إنما هو نتيجة لمحصلة آليات التعبير التي يتم اختبارها في المستويات السابقة فإن بوسعنا أن نضيف إليها إجراء آخر ربما كان المدخل المبسط لها، ويتمثل في اختبار درجة الحسية والتجريد في الدوال، أي في معجم الشعر وحقوله الدلالية المنظمة. مع مراعاة طبيعة المسافة بين الدال والمدلول، فكلما كانت قصيرة مباشرة تأكد هذا الطابع الحسي، وكلما اتسعت لتشمل ألوانا من الترميز والتخييل وفقدت التصاقها بالمعنى الواحد مالت إلى جانب التعدد والتجريد. فالكلمات الحسية في شعر الغزل الصريح مثلا تميل إلى تجارب حسية مشحونة بشهوة الحياة وشبق الغرائز، بينما نجدها هي ذاتها ـ تقريبا ـ وقد أضحت في الشعر الصوفي مجرد رموز لحالات من مواجد الروح التي تعز على التعبير الصريح. ومعنى هذا أن حسية المعجم إنما هي مجرد مؤشر ينبغي اختباره في ضوء مايسفر عنه من مدلول، دون أن تقوم وحدها بدور العامل الحاسم في تحديد درجة الحسية، وهنا يتجلى الطابع المركب البنيوي لهذا السلم المقترح، إذ أن الدرجات الأربع السالفة هي الكفيلة بالتحديد الصحيح لمدى ما يتمثل في الخطاب الشعري من حسية شاملة أو تجريد نسبي.

4 ـ جدولة الأساليب الشعرية

عندما نتمثل الخارطة الشعرية العربية المعاصرة في فضائها الشامل طبقا لسلم الشعرية المتدرج نلاحظ مبدئيا أنها تنقسم في جملتها إلى مجموعتين أسلوبيتين تقوم بينهما فروق أسلوبية حادة يصل تراكم الدرجة فيها إلى اختلاف النوع. نطلق على المجموعة الأولى منها مصطلح "الأساليب التعبيرية" استجابة لمفاهيم التعبير والتوصيل التي شرحناها في التوطئة السابقة، كما نطلق على المجموعة الثانية تسمية "الأساليب التجريدية" إشارة إلى المأزق التعبيري الذي تصل إليه من ناحية، وإفادة من التقسيم المناظر في الفنون التشكيلية المحدثة من ناحية أخرى. دون أن يكون لهذين المصطلحين "تعبيري" و "تجريدي" دور قيمي أكثر من مجرد توصيف موقعهما على مختلف درجات السلم المشار إليه.

وتنقسم كل مجموعة إلى أساليب فرعية تشترك في الخواص الأساسية الكلية وتختلف في الطابع المميز لكل منها طبقا لتشغيل عامل مهيمن أو أكثر على غيره من العوامل المتدرجة في هذا السلم ذاته. على أن يظل عدد الأساليب الفرعية مفتوحا للبحث التطبيقي على أنماط الأساليب التي يبتدعها الشعراء وقدرتهم على المزج بين العناصر المختلفة وتوظيف التقنيات الشعرية العديدة.

ويلاحظ أن هذا التقسيم يقترب إلى درجة كبيرة مما انتهى إليه بحدسه الصائب بعض منظري الشعرية العربية الحديثة من توزعها على دائرتين رئيسيتين تسمى الأولى "شعرية الحضور" والثانية "شعرية الغياب" وبالرغم من طرافة هذا التقابل الرشيق بين الحضور والغياب وجدلهما البنيوي اللافت، وألفة عبارة "الغياب" في حديث "إيكو" مثلا عن "البنية الغائبة"، وما يورده "كوليز" من أبيات الشاعر" "أشبرى" التي يصف فيها شعره بأنه:

"لا يترك سوى انطباع مر بالغياب
وهو يتضمن حضورا، كما تعرف، مهما كان هادئا
بالرغم من ذلك، هي غيابات جوهرية» (٢٤)

مع ذلك فإن مصطلح "التعبيرية" أكثر تقنية في تقديري، وأشد ارتباطا بنظرية الشعرية وتمثيلا للتدرج التصنيفي لسلمها من كلمة "الحضور" الأدبية وما تعكسه من ظلال سلبية على قسيمها "الغياب".

وإذا كنا قد درجنا على القول بأنه لا مشاحة في الاصطلاح فإن هناك حاجة حقيقية لتبيئة كلمات نقدية خاصة كي تتحمل دلالات عرفية مضبوطة. و كلمة "التعبيرية" التي يستعيرها النقد الأدبي المعاصر من قاموسه القريب ويبعثها من جديد تطلق الآن على الدرجات الأولى من سلم القيم الجمالية التالية مباشرة للمؤشرات اللغوية النصية. ثم تمضي هذه القيم نحو تحقيق درجات أعلى في مبادىء "التوهم التمثيلي" للأدب و"تركيبه الرمزي التخيلي" باعتبارها من صميم التجليات الشعرية الناجمة عن توظيف الخطاب الأدبي. فالتعبيرية خاصية ونتيجة شعرية معا لهذه اللغة الأدبية، ترتبط بالإمكانات العقلية والشعورية الماثلة في تجربتنا الثقافية. لكنها على عكس التأثيرات التخييلية والرمزية لا تقع بؤرتها في منطقة اللاشعور، بل يتمثل فضاؤها في الإثارة ـ غير المتوقعة ـ لما هو شعوري ومعتاد، بفضل فرادة آليات التعبير.

ومجال الفاعلية الجمالية لهذه التعبيرية يتمثل في تحرير الوعي بالقيم العقلية والشعورية كما شرحه الشكليون الروس. مما يجعله يضفي طابعا عاطفيا على الحياد المنطقي الغالب في التعبير التواصلي، الأمر الذي يعكس علاقة الدلالات الإشارية بالدلالات الإيحائية الفنية. وعلى هذا فإن نمط الشعرية المسمى بالتعبيرية هو الذي تتجه أشكال اللغة الأدبية المؤسلبة بلون من المعايشة غير المباشرة أو المعهودة، حيث تقدم نوعا من الحقائق المبتكرة بتحريف يسير للغة المعبرة، وتفعيل معقول لآليات التوازي والاستعارة والترميز بشكل يؤدي إلى الكشف عن التجربة في مستوياتها العديدة التي قد تصل إلى أبعاد رؤيوية، لكنها تظل تعبيرية الحقيقة المكتونة، المعطاة في الصيغ اللغوية،

والصانعة لتجربة متماسكة خلاقة[٢٥].

ومع التسليم بضرورة انتظار التعرف التجريبي على مسار وتقلبات الشعرية العربية المعاصرة إلا أنه يبدو من النظرة العامة أن خط التطور البارز فيها يتمثل في التقلص المتزايد للأساليب التعبيرية والتكاثر الواضح للأساليب التجريدية، مما يؤدي إلى لون من "تغريب الشعر" لا يخطئه الفحص النقدي السريع.

كما يبدو أن مسارا قريبا من ذلك قد سبقنا إليه الشعر الغربي منذ حاول "فيرلين" - وتبعه في ذلك بعض المبدعين والنقاد العرب - "لوي رقبة الفصاحة" على حد تعبيره. وكان هذا من خلال زيادة معدلات الانحراف وتغليب الإيحاء والرمز على التصريح. حيث تعطى القصيدة مجرد إشارات مركزة يتعين على المتلقي إكمالها وتنميتها في داخله. الأمر الذي قاد إلى تراجع الاتجاهات التعبيرية وهو مسار فني عام عززته تيارات الفنون التشكيلية والنحت والعمارة. ويترتب على ذلك ارتفاع درجة الكثافة الفنية، وزيادة معدلات الإبهام والغموض الدلالي الناجم عن التشتت. وتفاقم مشكلة التغريب مع الجمهور. إذ أن ارتباط الكثافة بتزايد الاعتماد على تفجير الطاقة الإيحائية البعيدة للتعبير، يعني ضرورة مشاركة المتلقي في توليد المعنى الذي لا يعرض أبدا بشكله المحدد الواضح، بل يقدم دائما بطريقة ملتبسة. ولما كان هذا المتلقي لا يتميز دائما بالقدر الكافي من الذكاء والخيال والمراس الفني فإنه سرعان ما يشعر بأنه خارج اللعبة الدلالية، وأن الخطاب الشعري ليس موجها له. مما يؤدي إلى انحصار رقعة الجمهور في مجموعة الفنانين القادرين على تنمية الإيحاءات والإسهام في خلقها. وبهذا نصل إلى مظهر واضح تتجلى فيه الفروقية الفنية بشكل بارز، ويصبح من الضروري البحث عن بقية معالمها في خواص اللغة الشعرية ذاتها، وقدرتها على إثارة الاستجابات الجمالية في ظروف ثقافية خاصة مما تتولى البحوث الأسلوبية النقدية عرضه بطرق تقنية محددة[٢٦].

وكما كانت التعبيرية الألمانية بالأمس القريب، خاصة في الفنون التشكيلية، إيذانا بالانتقال إلى المرحلة "الكوبية" والعبور منها إلى "التجريدية" فإن الحداثة الشعرية في الحركات الطليعية العالمية كلها قد تجاوزت مرحلة التركيز على الإيقاع الموسيقي في الدوال، والتلوين الانفعالي للمدلولات، لتثوير وسائل التعبير اللغوي في نفس هذا الاتجاه التجريدي، المتباعد عن التماسك المنطقي والنحوية التقليدية، والذي يعلن قطيعة حادة مع النزوع الرومانسي، ويترك جماليات المباشر الماثلة في المزج التعبيري المنبثق من أعماق التجربة المعاشة ليدخل في دائرة التجريب الجرىء، مختبرا مجموعات البدائل الرمزية التي تخف درجة شفافيتها حتى تصل إلى تقديم شبكة معقدة من الدوال، ترمز بشكل أيقوني لمدلولات بعيدة عما كانت تحمله الكلمات الطبيعية. مما يؤدي في نهاية الأمر إلى تفريغ التعبير من طاقته في استثارة نكهة التجربة المشار إليها تخييليا في الواقع وتوغله في منطقة

التجريد.

وقد اتسمت هذه "الأساليب التجريدية" بخاصية جوهرية هي تزايد العناصر اللامعقولة، المستعصية على الفهم المباشر فيها، مما يجعلها تختلف جذريا عما كانت عليه الأساليب التعبيرية السابقة. فهناك كان بوسعنا أن نرقب الموضوع المحوري للقصيدة وقد استقطب حوله بطريقة ملموسة شحناته العاطفية في تجلياتها التصويرية، فهو الذي يضمن هيكل النص وينسج حوله مختلف الدوائر التعبيرية. أما الشعر التجريدي فيتميز أساسا بتحطيم الموضوع. هذا التحطيم الذي يفضي إلى تشذره وتغييبه. وربما أطلق بديلا عنه لونا من الإحساس المبهم، أو الانفعال الخفيف الذي يبحث عما يتشيأ فيه. يطوف على مشاهد مادية، أو فلذات موضوعية مشتتة تحتضن طرفا من أثره أو رذاذا يسيرا من عبقه عندئذ تصبح المشاعر الضبابية وحدها هي "عمود الدخان" الذي تلتف حوله القصيدة، وحينما يجتهد القارىء الذي تعود على القبض بيده على متكأ مادي يستند إليه في صعوده، لا يجد سوى هذا العمود الدخاني الذي يوشك أن يتركه كي يسقط في فراغ القصيدة.

السؤال الذي يتبادر إلى ذهن قارىء الشعر التجريدي عادة هو: ما هي الحكاية؟ وذلك لأن القصيدة التعبيرية قد عودت متلقيها على أن تحمل في طياتها مؤشراتها السياقية التي كان الشعراء الأقدمون يوجزونها في كلمات سابقة عليها مثل "قال يمدح" أو "قال وقد مر ببستان" أو "قال ردا على هدية" الخ. ووضعت القصيدة التعبيرية هذه المؤشرات في عنوانها تارة، وفي ذكر طرف من الأحداث أو الأشخاص تارة أخرى، بحيث يستطيع المتلقي دائما أن يبني في تصوره دلائل الموضوع الذي تشير إليه بشكل ما.

وإذا كان هذا "الذكر" ليس حالة واحدة فإن الأسلوب التعبيري المعتمد على شعرية الحضور ليس نمطا واحدا، بل يتراوح بين الوضوح الفج والالتباس الشيق، بين الوحدة والتعدد، ويختلف درجات الحلقة الآخذة في التكاثف والتماسك الناشب في جذور التشتت، لكنه يظل ذكرا على أية حال. فإذا ما وجدنا القصيدة وقد انتقلت نوعيا إلى تقنيات التجريد ألفيناها حريصة على الإضمار. عندئذ لا يفصح العنوان عن شيء محدد، ولا تفضي الإشارات إلى موضوع موحد يمثل تيارا يمسك أطراف النص. بيد أن هذا الإضمار بدوره لا يصل إلى الحذف النهائي، لا يمكن أن يكون غيبة تامة. إنه يتراوح بدوره في مستويات عديدة فالإشارات متضاربة في الظاهر، والعلامات مختلفة الكثافة، لكن يظل "إضمار الحكاية" السمة المميزة الواضحة للقصيدة التجريدية المحدثة. ويظل القارىء العادي الذي تعود على شعرية الذكر يتساءل عن الموضوع. وبدلا من أن يحاول إجهاد نفسه في اكتشاف حكاية بديلة تكمن تحت السطح المشتت يغضب من الشعر ويهجره. وقد كان بوسعه

مع قدر من الأناة وإعادة القراءة وبناء الشواهد من مواقعها الخفية أن يألف الإيهام ويتمرس على تجاوزه. ويصبح كما يقول أحد النقاد الأسلوبيين كمن دخل إلى إحدى دور السينما بعد بداية العرض فأخذ يتلفت حوله ليسأل من يجلس بجواره عما حدث. لكنه يمسك نفسه ويجتهد في التقاط الخيوط والتعرف على الشخوص حتى يتمكن من تفسير الحركات والعبارات وفهم الأحداث، ويتجاوز بذلك موقف "الذي وصل متأخرا" وبهذا فإن الفارق بين الأنواع الأسلوبية لا يعتمد على طبيعة التكوين النصي فحسب، بل تدخل فيه درجة كفاءة التلقي وقدرة القارئ على تعويض الوقائع المضمرة وتخيل الأبنية العميقة للقصيدة مما يندرج في نظرية التوصيل. إذ يظل بوسع التلقي اليقظ أن يلتقط بحدسه، ولو بشكل مبهم، ما يريد الشاعر أن ينفثه من مظاهر الانفعال البديلة للحكاية، ولو كان ذلك بطريقة ضمنية لامنطقية. من هنا نجد أن عملية تحطيم الموضوع في الشعر التجريدي، مثل غيبة المحاكاة في الرسم تعتبر ظاهرة للفردية المهيمنة على الفن الحديث. فإحساس الشاعر المعاصر بذاته أشد وطأة - فيما يبدو - مما كان عليه الرومانسيون، لكنه لا يعرض نفسه بسذاجة ووضوح مثلهم، بل ينحو إلى اصطناع الأقنعة والتراءي خلف الضمائر العديدة المراوغة، فالشاعر بالرغم من أنه لا يزال يتحدث عن نفسه، ربما بأكثر مما كان يفعل في أي وقت مضى، لا يفعل هذا الآن بشكل مباشر برئ، لقد عرف كيف يبحث عن محور موضوعي متشلر، كي يقيمه على مسافة مضبوطة من فرديته المفرطة، هذا المحور يتكون عادة من أمشاج مشتتة في الظاهر، وإن كان يجمعها في حقيقة الأمر أنها كلها مجرد "ترميز لعالمه" والمهم في جميع الأحوال هو انفعاله الذي يظل ماثلا باستمرار وممسكا للنص من الوقوع، مهما كانت الأقنعة التي يتراءى خلفها كثيفة أو معتمة.

وهناك خواص أسلوبية تقنية عديدة يتميز بها هذان النوعان من الشعرية التعبيرية والتجريدية نرجىء الحديث عنها حتى ترد في سياقها الطبيعي عند تحليل نماذجها الشعرية. حتى لاتتحول إلى فروض متعسفة نبحث لها عن شواهد مصطنعة. ونكتفي الآن بخطوة إجرائية أخيرة تتمثل في طرح بقية هذا التصور المبدئي للخطوط الرئيسية في الأساليب الشعرية العربية المعاصرة. وإن كنا قد لاحظنا أن التقسيم الأول النوعي ليس قاصرا على الشعرية العربية، بل يمثل اتجاهات إبداعية عامة، مرتبطة بفلسفة العصر ومنظومة التطور الشامل فيه فإن التنويعات الفرعية ربما كانت استجابة أدق لخواص الثقافة العربية الماثلة وما تحفره الذاكرة المبدعة من مسارات تتفاعل مع الواقع بكل مكوناته وآليات نموه الدائب.

وينبغي أن نلاحظ أن التيار التعبيري لم يبدأ - بطبيعة الأمر - في منتصف هذا القرن في الحقبة المعاصرة. وإنما يمتد بتجليات مختلفة في الشعر العربي منذ مطلع فترة النهضة والإحياء على الأقل. وأن بوسعنا أن نشير بإيجاز إلى فرعين منه على وجه الخصوص. لأنهما لايزالان يشغلان مساحة - وإن

تكن محدودة الفعالية ـ في فضاء الإبداع اليوم، إلا أنهما يتنظران التصنيف، وهما «الأسلوب الخطابي» الذي يتبلور حول النزعة الموسيقية الرنانة وغلبة الاتجاه العاطفي الجهالي، وإيثار المبالغة المثيرة. و«الأسلوب الغنائي المهموس» الذي انبثق في الشعر الوجداني ليتوازن مع النوع الأول. وتميز بسيطرة النغم الشجي عليه، وطغيان النزعة الذاتية فيه، وجنوحه إلى اجتراح الصدق في التعبير عن التجربة. وقد دلت المؤشرات النقدية على أن هذين النوعين يستأثران بقابلية كثير من القراء، وإن كانا قد أصبحا هامشيين إلى درجة كبيرة، حيث أخذت التنويعات الأسلوبية الجديدة تحتل بؤرة الإبداع في التعبير عن الوعي الجمالي بالفكر الشعري.

والفرضية النظرية التي يطرحها هذا البحث تمهيدا لاختبارها تجريبيا تقترح توزيع الأساليب التعبيرية في الشعر العربي المعاصر وجدولتها طبقا لدرجات القيم الشعرية المشار إليها في أربعة تنويعات أسلوبية نختار لها الأسماء الاصطلاحية التالية:

١ـ «الأسلوب الحسي» وتتحقق فيه نسبيا أعلى درجة في الإيقاع المتصل بالإطار والتكوين، كما يتميز بدرجة نحوية عالية يقابلها انخفاض ملموس في درجتي الكثافة التوعية والتشتت. ويمكن أن نمثل له مبدئيا بالجزء الأكبر من إنتاج «نزار قباني» الذي يتمتع تبعا لذلك بمعدل مقروئية عالية، ويرث هذه الملامح عن بعض شعراء الجيل السابق عليه خاصة «إلياس أبوشبكة» ويمضي معه في الاتجاه ذاته ـ بتنويعات يسيرة ـ عدد آخر من الشعراء المعاصرين.

٢ـ «الأسلوب الحيوي» وهو يرتكز على حرارة التجربة المباشرة المعاشة، لكنه يوسع المسافة بين الدال والمدلول نسبيا لتشمل بقية القيم الحيوية ومع أنه ينمي درجات الإيقاع الداخلي بطريقة أوضح فهو يعمد إلى الكسر اليسير لدرجة النحوية ويطمح إلى بلوغ مستوى جيد من الكثافة والتنويع دون أن يقع في التشتت. ويستخدم أقنعة تراثية وأسطورية تحتفظ بكل طاقتها التعبيرية، وقد يميل إلى الاصطباغ بمسحة ملحمية بارزة. ويمثل هذا الأسلوب الذي يتمتع بمقروئية عالية متميزة نوعيا شعر بدر شاكر السياب في جمله، وأمل دنقل، وأحمد عبدالمعطي حجازي وغيرهم من الشعراء المعاصرين على اختلاف في درجة الحيوية والفروق المائزة.

٣ـ «الأسلوب الدرامي» ويتجلى فيه أساسا تعدد الأصوات والمستويات اللغوية، وترتفع درجة الكثافة نتيجة لغلبة التوتر والحوارية فيه. ومع اجتراحه لمغامرة التجربة الكشفية إلى جانب التجارب الحيوية المثيرة إلا أنه يتميز بنسبة تشتت أوضح دون أن يخرج عن الإطار التعبيري. ويمثله في تقديري شعر صلاح عبدالصبور في جمله، ومحمود درويش في بعض مراحله وعدد آخر من شباب المبدعين العرب.

٤ـ «الأسلوب الرؤيوي» وتنحو فيه التجربة الحسية إلى التواري خلف طابع الأمثولة الكلية، مما يؤدي إلى امتداد الرموز في تجليات عديدة ويفتر الإيقاع الخارجي بشكل واضح، ولا تنهض فيه أصوات مضادة. بل تأخذ الأقنعة في التعدد، ويمضي في اتجاه مزيد من الكثافة والتشتت مع التناقص البين لدرجة النحوية. وتنحو شبكة الصور لنسج غلاف يشف عن رؤى كلية بارزة. ويمثله شعر عبدالوهاب البياتي في جملته وخليل حاوي، وجزء هام من شعر سعدي يوسف وغيره من الشعراء المعاصرين.

ويلاحظ أن توصيف هذه الأساليب يحاول أن يقارب الشعر ذاته، لأن تجربة كل شاعر تحتمل العبور من منطقة تعبيرية إلى أخرى بنسب متفاوتة، كما يتجلى ذلك مثلا عند محمود درويش الذي انتقل في الأعوام الأخيرة فيما يبدو إلى الشعر الرؤيوي، بينما كانت بداياته قريبة من عتبة الحسية المباشرة. كما نجد أن نزار قباني بدوره قد شارف الأسلوب الدرامي في بعض قصائده السياسية وأخذ يقترب من منطقة الرؤيا في إنتاجه الأخير، وإن كانت البؤرة المستقطبة لشعره لاتزال تقع في المنطقة الحسية. كما نلاحظ أن توزيع درجات الشعرية على هذه التنويعات التعبيرية لايتحقق بطريقة آلية، بل غالبا ما تتضارب المؤشرات مما لايكشف عنه سوى التحليل التجريبي للنماذج.

أما مجموعة الأساليب التجريدية وهي تنبثق في تقديري عند تجاوز الحد الوسط في درجات السلم الشعري ابتداء من الإيقاع إلى التجريد فتنقسم مبدئيا إلى نوعين:

١ـ «التجريد الكوني» وتتضاءل فيه درجات الإيقاع والنحوية إلى حد كبير، مع التزايد المدهش لدرجتي الكثافة والتشتت ومحاولة استيعاب التجربة الوجودية الكونية باستخدام بعض التقنيات السيريالية والصوفية الدنيوية. ويتحطم فيه الموضوع وترتفع درجة الصورية اللامعقولة، ويمثله أساسا شعر «أدونيس» في جملته مع كوكبة أخرى من الشعراء المعاصرين بالانتقال إليه مثل قاسم حداد أو البدء به مثل بعض شباب الشعراء.

٢ـ «التجريد الإشراقي» وهو يقع أيضا على خط عرض الاتجاه السابق بالنسبة لسلم الدرجات الشعرية مع التباس أوضح بالنزوع الصوفي الميتا فيزيقي، والامتزاج بمعالم وجودية تختلط فيها الأصوات المشتبكة والرؤى المبهمة، مع نزوع روحي مشرقي بارز يعمد إلى التغريب في التراث الفلسفي بدلا من التغريب في التراث العالمي. ويمثله عفيفي مطر و سعدي في مرحلته الأخيرة وغيرهم من الشعراء العرب المعاصرين.

أما تسكين بقية الشعراء المعاصرين في أحد هذه الأساليب التعبيرية أو التجريدية خاصة من

شعراء «قصيدة النثر» حيث تقوم غيبة الإيقاع الخارجي بدور مهيمن على بقية مؤشرات السلم الشعري، فإن التحليل الأسلوبي التجريبي هو الذي يكشف عمليا عن مدى اتساع هذه التنويعات لهم أو ضرورة اقتراح مواقع جديدة تدخل في جملتها في هذا الإطار العام الذي ينبغي أن يتسم بالمرونة وقابلية التعديل، مما يقتضي إعادة الجدولة عند كل مرحلة بطريقة ديناميكية، لايتصلب فيها «نموذج الواقع» حيال تحولاته الدائبة، ولا يفتننا ما يبدو ظاهريا من تماسك المنظور عن خاصية التعدد الجوهرية في مادة الشعر ورؤيته، مهما تذرعنا بروح المنهج العلمي وحاولنا التشبث بمنطقه الشكلي:

الهوامش

(١) Schmidt, siegfried J. Fundamentos de le cien cia empirica de la literatura. Trad. Madrid 1990 Pag 34.

(٢) عبد الكريم حسن: لغة الشعر في زهرة الكيمياء بيروت ١٩٩٢ . ينجح في استخلاص ما أسماه الإعراب البلاغي عبر تحولات الصياغة لكنه يقع في افتراض المعنى الوحيد للنص.

(٣) آلان شالمز: نظريات العلم ترجمة الحسين سحبان وفؤاد الصفا . دار توبقال ـ الدار البيضاء ١٩٩١ ص ٣٤/٤٤ .

(٤) Vitor manuel de aguiar E Silva :competencia linguistica Y competencia literaria. Trad madrid 1980 pag 26.

(٥) هـ. ب. ريكمان : منهج جديد للدراسات الإنسانية ، محاولة فلسفية . ترجمة د. علي عبد المعطي محمد ، د. محمد علي محمد . بيروت ١٩٧٩ ص ١٨١ .

(٦) Jean - Jacques Thomas Daniel Delas. Poetique Generative. Trad Buenos aires 1989 pag 68.

(٧) A. J. Greimas. Espais de semiotique poetique Trad Barcelona 1976 Pag 12 - 13.

(٨) T.A. Van Dijk. Aspectos de una tiaria generative del texto poetico. Op. cit N 7 pag 246.

(٩) شميث : المصدر السابق ص ١٣٩

(١٠) Bousono, carlos: Teoria de l'e expresion poetica Madrid 1966 pag 39.

(١١) بوسونيو : المصدر السابق ص ٣٥

(١٢) Durand, Gilbert: Les structures Anthropologiques de L' imaginaire. Trad Madrid 1982

(١٣) Garcia Berrio, Antonio : Teoria de la literatura La construccion del significado poetico. Madrid, 1989 Pag 14 -15.

(١٤) جريماس : المصدر السابق ص ١٦٠

(١٥) علوي الهاشمي : السكون المتحرك ـ الجزء الأول ـ بنية الإيقاع ، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات ـ الشارقة ١٩٩٢ ص ٥٠

(١٦) جان جاك توماس : المصدر السابق ص ٥٧

(١٧) Bateson, F.W. English poetry: A critical intro duccion London 1950- Pag 51.

(١٨) جريماس : المصدر السابق ص ٢٥

(١٩) سعد مصلوح : في النص الأدبي، دراسة أسلوبية إحصائية . طبع النادي الأدبي الثقافي بجدة ـ ١٩٩١ ص ٢٣١

(٢٠) Culler, Jonathan: Structuralist poetics. Trad Barcelona 1978 Pag 234

(٢١) كولير ـ المصدر السابق ص ٢٤٣/٢٤٩ .

(٢٢) جان جاك توماس : المصدر السابق ص ٨٣ .

(٢٣) فان ديجك : المصدر السابق ص ٢٦٤ .

(٢٤) كولير ـ المصدر السابق ص ٢٤٣ .

(٢٥) جارثيا بيريو : المصدر السابق ص ١١١ .

(٢٦) بوسونيو : المصدر السابق ص ٥٧٩ .

« الهندسة الصوتية في القصيدة المعاصرة »

د. جوزيف شريم*

*أستاذ بكلية الآداب والعلوم الإنسانية ـ الجامعة اللبنانية ـ لبنان .

مقدمة: الدراسة الأسلوبية هي تكون طبقات[1] أو سبر أغوار

عندي أن الدراسة الأسلوبية تنطلق من الصورة « الجيولوجية لتكون نوعا من استكشاف طبقات النص النثري أو الشعري. وهذا ما عبّر عنه متري بولس عندما كتب يقول: " فالألسنية تنطلق من مفهوم المستويات، معتبرة اللغة ظاهرة متعدّدة التراكيب. فمن مستوى صوتي إيقاعي، إلى مستوى صرفي يتناول خصائص المفردات، إلى مستوى دلالي يعبر عن المعاني، إلى أنماط من البيان تبتعد عن النمط العام في استعمال اللغة كوسيلة اجتماعية للتفاهم بين الناس على الحاجات غير اللغوية". [2]

انطلاقا من هذا المفهوم، أقول إن دراستي تهدف إلى سبر أغوار المستوى " الصوتي الإيقاعي " في القصيدة المعاصرة. وهي ترتكز على ثلاث كلمات مفاتيح تتطلّب كل واحدة منها نوعا من الإيضاح: "هندسة" و "صوتية" و "قصيدة معاصرة".

بادىء ذي بدء، أودّ ألا أدخل في تحديدات القصيدة المعاصرة ولا في مفاهيم الحداثة والشعر الحديث. فلقد سبقني إلى ذلك الكثير من الباحثين هم أكثر منّي براعة وعمقا في هذا الميدان.

أكتفي بالقول إني اخترت قصيدة " وجوه السندباد " لخليل حاوي لأدرس من خلالها الهندسة الصوتية وأترك لغيري تطبيق طريقة الدراسة التالية على دواوين مختلفة وقصائد مختلفة، عسى أن نصل سوية إلى منهجية جديدة أكثر موضوعية للهندسة الصوتية.

وشاعرنا خليل سليم حاوي (١٩١٩م - ١٩٨٢) هو أشهر من أن يعرف. أكتفي ببعض ما كتب عنه أخوه إيليا حاوي: " ليس باليسير التكلّم عن خليل الإنسان، دون خليل الشاعر. الشاعر والإنسان كانا فيه واحدا. كان يحيا بالشعر وللشعر... كان خليل عروبياً بالحضارة والثقافة والرؤيا والمصير، ما أخلص أحد للعروبة إخلاصه. كان يحسبها قضاء وقدرا. وتصوّف لها وذاب فيها. إلا أنه لم يتم فيها أي انتهاء. انتمى إلى العروبة العارية، الخالصة، العروبة المطلقة، المثالية والصورية ". [٣]

أما قصيدة " وجوه السندباد "، فقد نشرها خليل حاوي في مجلّة " الحكمة " حين كان يديرها بنفسه، قبل أن تظهر في ديوان " الناي والريح "، في عدد حزيران سنة ١٩٦٠م. [٤]

ولقد أوردت القصيدة المذكورة في نهاية هذا البحث، وذلك لأسباب بديهية لا تخفى على أحد، منها التسهيل على القارىء العودة إليها مباشرة لفهم مايرد في الصفحات التالية.

وهذا بعض ماكتبته مجلّة " الحكمة " عن " وجوه السندباد ": " يعود السندباد من رحلته ليرى طفلة أمسه وقفت في العمر عند وداعه، فعمّرت من الذكرى بيتا تجمّدت حياله الحياة. وفي وجهها وفي الجدران آثار موج خفيّ صامت، رمز الزمن في القصيدة. ومتى علمنا أن الوجه يرمز إلى كامل الذات أدركنا أن السندباد في رحلته هذه كان ذاتا بلا ماهية. إذا صحّ هذا التعليل، يكون السندباد رمزا للإنسان المعاصر في انفراط شخصيته وضياعه. ومن ثم يتضاعف معنى الدوّامة من حيث هي رمز يجسّد معاناة السندباد للزمن المتدافع الهارب.

في غمرة الضياع يجتاحه حنين إلى دفء الحب والعائلة والصداقة يولّد امرأة يضمها فتفر من يديه، ويولّد صديقا، " قرينة " هي ذات السندباد، تقوده إلى جسر " واترلو " حيث الموج يدوّي ويتعاهى. وتغويه وتغريه بإلقاء نفسه في الماء. إلى أين يلتجأ؟ الآن يضيق بالضباب، فما يجد ملجأ في غير المقاهي السفلية، في رحم الأرض حيث العتمة تمسح تحفير الزمان عن وجهه وتوليه بعض الطمأنينة.

أما المرأة التي عاد إليها السندباد، فلقد دفعت ثمن الأمان من الدوامة الحرّى حياة من الوهم والجمود. ويتردّد السندباد بين الإشفاق والثورة على امرأة مازال طفلة تعيش في وهم الذكرى. ويثور ولا تخلو ثورته من القسوة على واهمة إن تمزّق وهمها تمزّقت حياتها معه.

في هذه القصيدة، تتحد رحلة السندباد (رمز حياة الإنسان المعاصر) برحلة الشاعر وما عاناه

من ضباب لندن.

وفي هذه القصيدة، تنصهر الذات والوجود: والشاهدُ على ذلك حلولية تلك الموجة الواحدة من نار أو ضباب فيه وفي أشياء الوجود جميعها.

" وتتنوع الإيقاعات بتنوع الحالات النفسية من طرب وذكرى موجعة، وحوار باطني، وغناء صرف. وكذلك الصور المستمدة من الواقع المحسوس تعبر عنه. وترد الصور انخطافات متلاحقة تشدّ بعضها إلى بعض حتمية داخلية، لامنطقية، أشبه بالمشاهد السريعة على الشاشة البيضاء. إنّه الشكل والعبارة وقد تكيّفا بالتجربة وانسلخا من صميم طبيعتها، والشعر وقد خلا من التقرير والتجريد. "(٥)

إننا سنبحث إذن في الصفحات التالية عن " تنوع الإيقاع " الذي يتطبق على حالات الشاعر النفسية، كما ذكرت مجلّة " الحكمة ".

النسيج الصوتي

لبلوغ هذه الغاية، يتوجّب على دارس الشعر أن يحاول اكتشاف مجموعات صوتية وثيقة الصلة بالموضوع وأن يعتمد عليها لحياكة " النسيج الصوتي للقصيدة ".(٦)

ولكن اكتشاف هذا " النسيج " محاولة مليئة بالمحاذير، خاصة وأننا نتساءل ماذا يمكننا أن نزيد على ما استنبطه الخليل بن أحمد الفراهيدي (١٠٠ ــ ١٧٥هـ)، في مجال العروض والموسيقى الشعرية العربية، وعلى ما درسه علماء البيان والبديع على مدى قرون وقرون.

ينبغي إذن أن نكون حذرين جدا عند تفحّص البنى الصوتية الخاصة بقصيدة من القصائد، وعلى وجه التحديد بقصيدة " وجوه السندباد " التي تهمنا هنا. والأصعب من ذلك أن نجد وجهة نظر ملائمة لموضوع دراستنا. فالكل يتحسّس دقة الطرح الأساسي: أينبغي، للقيام بهذا العمل، الانطلاق من وجهة نظر " فونولوجية " (كما هو طرح «رومان ياكوبسون») أم من وجهة نظر " فونيتيكية " حسيّة (كما هو طرح غيره، أمثال «دولا» و «فيليول»): " إن الانتقال هنا من المستوى " الفونولوجي " إلى المستوى " الفونيتيكي " هو أساسي، إذ أنّه يجبر الفكر على التخلّي عمّا اعتدنا عليه، أي على قراءة النص لفهم معناه، دون التوقف عند الصوت في حدّ ذاته. فمن منظور " فونولوجي "، تتشابك الصوامت والمصوتات لتؤمن التواصل والإفهام بين المتكلّمين. إن هذا

الاختزال للمدى الصوتي للقصيدة يؤدي إلى تشويه جمالية القصيدة". (٧)

المرحلة الاستكشافية

دون الدخول في نقاش غير مجد حول أهمية المستوى "الفونولوجي" أم المستوى "الفونيتيكي"، نقول ببساطة إن همّنا في مرحلة الاستكشاف الأولى هو ردة فعل القارىء "الصوتية — الموسيقية". أي ردة فعلنا نحن ـ تجاه القصيدة (أو القصائد) التي نحن بصددها. فلا أحد يخطر على باله أن يتحدّث عن موسيقى شعرية إلا إذا كان تكرار بعض الأصوات ـ أو الحروف ـ استثنائيا، بحيث أنّه يلفت انتباه القارىء. (٨)

نعم، إن الأهمية هنا للقارىء الذي يعيد إحياء القصيدة، عندما يعيد قراءتها: فالقصيدة تحيا من جديد لمجرّد ان يتعامل القارىء معها. فالعلائق بين القارىء والقصيدة من الأهمية بمكان.

وهذا ماعبّر عنه من الناحية المبدئية "ريفاتير" عندما كتب يقول: "لقد خطونا خطوة أساسية باتجاه حلّ مسألة الأسلوب، عندما اعتمدنا لدراسة الاستعمالات الأدبية اللغوية وجهة نظر القارىء وليس المؤلف، أي وجهة نظر من يتوجّه إليه الأسلوب، وعندما اكتفينا بدراسة مظاهر البنيان التي تهمّ القارىء." (٩)

هكذا ومن خلال هذه القراءة ـ حتى ولو كانت صامتة ـ فإن نوعا من الديالكتيكية قائم بين شكل مكتوب فعلا ومادة صوتية موجودة بالقوة.

من البديهي القول إن القارىء يهتم بادىء ذي بدء، وهو أمام قصيدة ما، بما توجيه إليه من موسيقى، وهي إحدى أهم الركائز الشكلية للقصيدة العربية المعاصرة:

"الحرص على الموسيقى الضمنية من خلال تآلف الحروف والألفاظ وتلاؤم أصواتها المركبة في تيار نغمي يتحد بالموسيقى الداخلية الخفية، بحيث يتمّ توافق الإيقاع اللفظي مع الإيقاع المعنوي". (١٠)

وهذا ماقاله شاعرنا خليل حاوي نفسه: "أما الإيقاع فهو أهم عناصر الشعر. فكل قصيدة تخلو من نمط معيّن من الإيقاع يميزها عن الإيقاع المعهود في النثر، فهي لا تخرج عن نطاق النثر." (١١)

إذن يتوجّب على القارىء أن يبحث عن هذا الإيقاع الذي هو "انسجام بين إيقاع الذات الشاعرة وإيقاع اللغة العميق"، كما يقول شاعرنا سليم نكد في مقابلة مع الدكتور ربيعة أبي فاضل.(١٢)

فلنبدأ بالبحث أولاً بطريقة تجريبية عن عناصر هذا الإيقاع الأساسية، انطلاقاً من تحديد للأصوات اللغوية وفق مخارجها كما وردت في "صناعة الكتابة"(١٣)، وكما تظهر في الجدول الذي ألحقناه بهذه الدراسة.

إن ما يسترعي انتباه القارىء في "وجوه السندباد"، هو أنّ شاعرنا خليل حاوي الذي بدأ حياته بمساعدة والده على تشييد المنازل والذي اشترك مع عمال البلدية في وصف "البلوكاج" أي الحجارة لتعبيد الطريق(١٤)، بنى قصيدته بشكل واع، كما يظهر في تكرار بعض المقاطع تكرارا حرفيًا وكأنها ركائز متقابلة في بناء واحد. فهو يقول في وصف وجهه كما تراه حبيبته:

"ولي رسم بعينيها
طري ما تغيّر
آمن لي مطرح لايعتريه
ماعترى وجهي
الذي جارت عليه
دمغة العمر السفيه" (س٢ ـ ٧)

ثم يقول من بعد ذلك في وصف وجهه الحقيقي:

"أدري أنّ لي وجها طرياً
أسمرا لايعتريه
ماعترى وجهي
الذي جارت عليه
دمغة العمر السفيه" (س٢٧ ـ ٣١)

وهو يلجأ للتكرار عينه ليعبّر عن سخطه على هؤلاء الغرباء الذين يزعجون وحدته بضجيجهم:

* خفّفوا الوطء
على أعصابنا يا عابرين
نحن ما متنا، تعبنا * (ص١٨٨ ـ ١٩٠)

* رحم الأرض ولا الجوّ اللعين
خفّفوا الوطء
على أعصابنا ياعابرين * (ص١٩٥ ـ ١٩٧)
* نختفي العمر من درب السنين
خففوا الوطء
على أعصابنا ياعابرين * (ص٢٠١ ـ ٢٠٣)

ثم ان شاعرنا يلجأ إلى تكرار الجزء الأول من البيت للتعبير عن المرارة التي تجتاحه في غربته :

* مُرّة ليلته الأولى
ومُرّ يومه الأول
في أرض غريبه
مُرّة كانت لياليه الرتيبه * (ص٣٤ ـ ٣٧)

أو ليعبّر عن زهده وتعبه من هـذه الحياة القاسية وهو على وشك أن يلقي بنفسه في مياه النهر منتحرا :

* متعب . . ماء . . سرير
متعب . . ماء . . أراجيح الحرير
متعب . . ماء . . دوار * (ص١٧٥ ـ ١٧٧)

وثمة شكل آخر لهذا التكرار، سيكون محور دراستنا هذه، ألا وهو تكرار القافية، ليس كما اعتدنا عليها في القصيدة العربية الكلاسيكية، بل في المفهوم الغربي لهذه القافية التي تتكرّر من بيت إلى بيت والتي تتغيّر مرارا داخل القصيدة الواحدة . .

نعم لقد حافظت قصيدتنا المعاصرة على هذا النوع من التقفية، لأهداف موسيقية بحتة وليس فقط لضرورات العروض . يكفي أن نقارب بين الأبيات التالية، لنفهم ما قلناه لتونا :

* آمن في مطرح لا يعتريه * (س٤)
* دمغة العمر السفيه * (س٧)
* أسمرا لا يعتريه * (س٢٨)
* دمغة العمر السفيه * (س٣١)
* وجه من راح يتيه * (س٣٣)

* في أرض غريبه * (س٣٦)
* مُرّة كانت لياليه الرتيبه * (س٣٧)
* يمسح الغبرة عن أمتعة ملء الحقيبه * (س٤١)
* تلك الكئيبه * (س٤٨)
* تأكل الغبرة أشياء الحقيبه * (س٤٩)
* لبنات "البار" مافي جيبه * (س٩٠)
* وسخ الأظفار، أشداقا رهيبه * (س١٥٩)
* يسقيه هوى سمرته الأولى المهيبه * (س١٧٠)
* لون لبنان وطيبه * (س١٧١)

* وتحكي ما حكته لي مرار * (س١٤)
* في مقهى المطار * (س١٦)
* فما دار النهار * (س٢٠)
* سجين في قطار * (س٤٣)
* وما طيب الغبار * (س٤٥)
* ورشاش الملح في ريح البحار * (س٤٦)
* في دمه شلّال نار * (س٧٠)
* في البركان، في وهج الثمار * (س٧٥)
* تغفو في قوارير البهار * (س٧٨)
* وعطات القطار * (س٨٩)
* حشرجة خلف الستار * (س٩٢)
* وجه من يتعب من نار * (س٩٣)
* فيرتاح لنار * (س٩٤)
* من محطّات القطار * (س١٥٣)

" والبخار " (س١٥٤)
" من صوب البحار " (س١٥٦)
" ذلك التيار دوني والدوار " (س١٧٤)
" متعب . . ماء . . دوار " (س١٧٧)
" أهوي لقاع لا قرار " (س١٨١)
" غصّ بالدمعة في مقهى المطار " (س٢٠٩)
" وهي تحكي ما حكته لي مرار " (س٢١٠)
" الصبايا وحكايات الصغار " (٢١٢)
" إن في وجهك آثار " (س٢١٨)

وثمة نوع من التقفية، يحلّ فيها حرف محلّ حرف آخر يشترك معه في المخرج الواحد في جهاز النطق الإنساني، كما في المثل التالي حيث " د " "مدفأة" تظهر مكان " ط "

" مطفأة "
" عين مطفأة
وصرير المدفأة " (س٩٧ ـ ٩٨)

فالقافية واحدة في هذين البيتين، خاصة وأن " الطاء " و " الدال " هما من الأحرف النطعية (راجع جدول مخارج الحروف الملحق بهذه الدراسة).

إن الأمثلة عديدة على ظاهرة التقفية هذه، التي تحمل شحنة موسيقية لا أحد يشك بوجودها وقيمتها في أية لغة من اللغات الإنسانية.

إن كل هذه التكرارات التي تؤلف فيما بينها أصداء موسيقية لا بد منها في القصيدة العربية المعاصرة خاصة، تدفع بالقارىء للبحث عن طريقة بسيطة وسهلة المنال لدراسة الهندسة الصوتية انطلاقا من نموذج " وجوه السندباد ".

لقد حاول بعضهم الخوض في هذه " المغامرة " ، انطلاقا من مفهوم " الجناس " ، كما فعل ذلك " جرمانوس فرحات " (ت١١٤٥هـ) فكتب يقول: « فيما جاء من أنواع الجناسات بالتفصيل مع إيرادات الشواهد والتمثّل، أقول: سمّي هذا النوع جناسا لتشابه حروف أجزاء الكلمة بالأخرى، إما بالكل وإما بالبعض. والذي بالكل، إما بالمادة والصورة كـ " نَجْم " و " نُجُم " ، وإما بالمادة فقط، كـ " أحداق " و " أقداح " . والذي بالبعض، إما أن تكون الأحرف متتالية نحو

"صاف"، "مصاف"، "مصافق"، أو غير متتالية: كـ "درنا" و "دارت"، ولكل شرائط سنطلع عليها في مكانها. . . "(١٥)

لقد قام "جرمانوس فرحات" بجهود جبارة قلّ نظيرها وساق ملاحظات وتحديدات هي غاية في الدقة وتوصّل إلى تسعة وثلاثين نوعا من الجناسات هي: المماثل، المركّب، المركّب المفروق، الملفّق، المرفو، المذيّل، المطرف، اللفظي، المطمّع، المضارع، المحرّف، المردّد، المزدوج، المرفل، البعض، المشوش، المصحّف، المضاعف، ما لا يستحيل بالانعكاس، المجنّح القلب، عكس الإشارة، التصريف، عكس الجمل، رد العجز على الصدر، الطرد والعكس، المربّع، المشتقّ، المطلق، المقارب، المسمّط، التصحيف المسلسل، المقطّع، الموصل، الحالي، العاطل، الملمّع، الأخيف، الأرقط، المعنوي.

ونحن نتساءل هنا كيف يستطيع القارىء ـ الباحث أن يستوعب كل هذه الجناسات لتطبيقها في موسيقى الشعر العربي.

إنها دون شك مهمة صعبة، لا بل مستحيلة. زد على ذلك أن الإكثار من التسميات البلاغية البديعية انتقده الباحثون وأسموه "هَوَس التسمية" التي عرفت به البلاغة: " فمن السهل أن نفهم طريقة البلاغة في ابتكار المحسنات، فهي تكتشف في النص خاصية ما، كان من الممكن ألاّ توجد فيه (. . .) ومن ثم فهي تسمّي هذه الخاصية، فلا يعود النص نصاً وصفيا أو متقطّعا، بل هو يتضمّن وصفا أو تقطعا. إنها عادة من عادات الفلسفة المدرسية التي كانت تقول مثلا "إن الأفيون لا يخدّر، بل يتمتّع بقدرة مخدّرة " . . . "(١٦)

نستنتج من كل هذا أن العقل البشري يميل إلى الاختزال والتبسيط على جميع المستويات، وفق مبدأ "أقل جهد ممكن" الذي حدّثنا عنه "زيف" (١٧)

ولقد وعى صبحي البستاني هذه الدقة وهذه الصعوبة، عندما كتب يقول: "الإقرار بالقدرة الصوتية على التعبير في النص الأدبي، يدفعنا بالوقت نفسه إلى الحذر من الوقوع في معادلات الصوت/ المعنى الساذجة، أي أن تقرّر مسبقا دلالات الأصوات، كأن ندّعي مثلا أن صوت "الياء" أو الكسرة يعبّر دائما وأين وقع عن الحزن والأسى (. . .) إلى ما هنالك من المعادلات الحسابية التي لا تمت بصلة إلى جوهر الدراسة الصوتية (. . .) ولو كان الأمر كذلك، لتحولت اللغة الشعرية، والشق الموسيقي منها، إلى معادلة يتمكن أي فرد من تطبيقها وإتقانها، فيحضر العدة سلفا، ويبدأ بالنظم أو الكتابة بناء على معطيات ثابتة "(١٨).

إذن كيف السبيل إلى "جوهر الدراسة الصوتية"؟ وهل من طريقة سهلة لدراسة الهندسة الصوتية في القصيدة العربية المعاصرة؟

عندي أن ننطلق من نموذج القافية لنعممه على كل أجزاء بيت الشعر.

لا بد إذن من تحديد دقيق وواضح لمفهوم القافية. وهذا التحديد نجده في "العمدة" لابن رشيق (٣٩٠-٤٥٦ هـ)

"واختلف الناس في القافية ما هي. فقال الخليل: القافية من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله، مع حركة الحرف الذي قبل الساكن، والقافية - على هذا المذهب - وهو الصحيح - تكون مرة بعض كلمة، ومرة كلمة، ومرة كلمتين كقول امرىء القيس:

"كجلمود صخر حطّه السيل من علِ"

فالقافية من الياء التي بعد حرف الروي في اللفظ إلى نون "من" مع حركة الميم، وهاتان كلمتان.

وعلى وزن هذه القافية قوله:

"إذا جاش فيه حميه غلي مرجل"

فالقافية "مرجل" وهي كلمة.

وعلى وزنها قوله:

"ويلوي بأثواب العنيف المثقّل"

فالقافية من "الثاء" إلى آخر البيت. وهذا بعض كلمة.

"وقال الأخفش: القافية آخر كلمة من البيت (...) وهو المتعارف بين الناس، أعني قول الأخفش (...) فعلى هذين القولين مدار الحذاق في معرفة القافية" [١٩].

١ ـ نموذج القافية

لا يسعنا إلا أن نقبل بأن الأشكال الصوتية البارزة في بيت الشعر هي التي تقترب أكثر من غيرها من نظام القافية. ولكي تنجح في ذلك، لا بدّ أن تملأ شرطين أساسيين: أن تعتمد أوّلا على تكرار حرفين على الأقل، أي ما يوازي من الناحية العملية: " صامت ـ مصوّت ـ صامت ـ مصوّت " أو: " صامت ـ مصوّت ـ صامت "، وأن تقع ثانيا في جزء مميز من أجزاء البيت. وباستثناء ما يسمّى بالتصريع [٢٠]، فإن هذه الأشكال لا تحاكي تمام المحاكاة سمات التقفية الخاصة. وما يميز هذه الأشكال الصوتية عن القافية هو انتشار أوسع يشتمل على كل أجزاء البيت أو البيتين من الشعر، أو أكثر من ذلك، وهو أيضا شكل إيقاع موسّع وأقل صرامة.

ومن الناحية العملية فإننا نحصل على تراكيب صوتية من صامتين يعودان مباشرة (في تكرير معجل) أو بعد فاصل متغيّر (في تكرير مؤجل) وفي شكل صوتي متماثل أو قريب الشبه، وفي الترتيب ذاته أم في ترتيب مقلوب. وتظهر هذه التراكيب الصوتية أو تتكرر عند أهمّ مفاصل بيت الشعر. يبقى أن نحدد شكل هذه التنسيقات.

٢ ـ التنسيقات الصوتية

يمكن للحرفين [٢١] أن يجتمعا في مقطع صوتي واحد:

أ + ب / آ + ب (أو: ب + آ)

أو أن يظهرا منفصلين في مقطعين صوتيين متتاليين:

آ ـ ب / آ ـ ب (أو: ب ـ آ)

ومن هنا تنسيقان أولان.

ثم إننا نحصل على تنسيقين جديدين أكثر مرونة، بالجمع في تنسيق واحد بين الاتصال والانفصال، أي أن حرفين متصلين يتكرران منفصلين:

آ + ب / آ ـ ب (أو: ب ـ آ)

أو أن حرفين منفصلين يتكرران متصلين:

آ ـ ب / آ + ب (أو: ب + آ)

ومن هنا تنسيقان آخران.

فلنبحث الآن عن كيفية ظهور هذه التنسيقات في «وجوه السندباد»:

٢ ـ ١ ـ التنسيق المتصل في تكرير معجل: آ + ب / آ + ب (أو: ب + آ) «عمره منك ومني» (ص٢٢٩)

مْ + ن / م + ن

وهو ذا مثلان آخران على هذا التنسيق المتصل في تكرير معجل يعبر حاوي في الأول عن خوف الإنسان على عمره من مرور السنين:

«تنخفى / وتخفي العمر من دروب السنين» (ص٢٠٠ ـ ٢٠١)

خ + ف / خ + ف

ويعبر في الثاني عن هزيمة العمر أمام الزمان الذي يعوي منتصرا، عواء الذئب أمام فريسته، أي حياة الإنسان القصيرة:

«ويمر العمر مهزوما

ويعوي عند رجليه / ورجليها الزمان» (ص٢٣٤ ـ ٢٣٦)

ر + ج / ر + ج

ولكننا لاحظنا أن هذا النوع من التنسيقات قليل نسبيا في «وجوه السندباد»

٢ ـ ٢ ـ التنسيق المتصل في تكرير مؤجل (آ + ب ـ آ + ب (أو: ب + آ)

يظهر هذا التنسيق في قوله:

«تأكل الغيرة أشياء الحقية / تأكل الوجه الذي خلفه» (ص٤٩ ـ ٥٠)

ت + ء   ت + ء

وهاكم مثل ثان يصف فيه حاوي كيف تعرض لتجربة الانتحار في بلاد الغربة، بأن يلقي بنفسه في النهر:

«وتلمست حديد الجسر/ كان الجسر ينحل ويهوي» (ص١٧٨ ـ ١٧٩)
ج + س ج + س

وهذا النوع من التنسيقات هو أيضا قليل نسبياً في «وجوه السندباد».

٢ ـ ٣ ـ التنسيق المنفصل في تكرير معجل (آ ـ ب / آ ـ ب (أو : ب ـ آ)
يظهر هذا التنسيق في قوله:

« وتحكي ما حكته لي مرار » (ص١٤)
ح ـ ك / ح ـ ك

وفي قوله:

« استدي الأنقاض بالأنقاض » (ص ٣٢٥)
ن ـ ق ـ ض / ن ـ ق ـ ض

وفي قوله:

« صور تهوي وأهوي معها » (ص ١٨٠)
ه ـ و / ه ـ و

٢ ـ ٤ ـ التنسيق المنفصل في تكرير مؤجل: آ ـ ب ـ آ ـ ب (أ و ب ـ آ) كما في قوله عن الضجر الذي ينتابه في غربته على هذه الأرض الفانية:

« ضجر في دمه / في عينيه الصمت الذي حجره طول الضجر » (ص١٠٩ ـ ١١١)
ض ـ ج ـ ر ض ـ ج ـ ر

٢ ـ ٥ ـ التنسيق المفروق في تكرير معجل : آ + ب / آ ـ ب (أ و ب ـ آ)
كما في قوله:

«يحفر الموج، تدوي الهمهمة» (س ٢١٧)

ه+م / ه-م

وفي قوله:

«تعجن الوهم وتطلق الجمجمة» (س ٢٢٤)

ج+م / ج-م

٢ ـ ٦ ـ التنسيق المفروق في تكرير مؤجل: آ+ب / آـب (أو ب ـآ)
كما في قوله:

«وجهي المنسوج من شتى الوجوه» (س ٣٢)

و+ج   و-ج

وفي قوله:

«. . . الصمت الذي / حجره طول الضجر / وجهه من حجرة (س ١١٠ ـ ١١٢)

ج+ج   ج-ج

٢ ـ ٧ ـ التنسيق المجموع في تكرير معجل: آـب / آ+ب (أو ب ـآ)

كما في قوله:

«تمسح الحمى، وتصحو وتغني (س ١٩٩)

م-ح / ح+م

وفي قوله:

«وجه من يصحو من الحمى» (س ٩٥)

ح-م / ح+م

٢ ـ ٨ ـ التنسيق المجموع في تكرير مؤجل: آـب ـآ+ب (أو: ب+آ)
كما في قوله:

«حجر تحمله الدوامة الحرى» (س ٤٢)

ح-د   ح+د

لا شك أن كل تنسيق من هذه التنسيقات منفردا، لاقيمة موسيقية كبيرة له. ولكنها تؤدي مجتمعة ومكررة دورا مركزيا في إعلاء شأن القصيدة العربية المعاصرة.

وإذا ما توافق هذا التنسيق أو ذاك مع تقطيع إيقاعي أو مفاصل هندسية (كالمقاطع النبرية وآخر الأجزاء وأول الشطر وآخره) فإن هذا التعاون بين تنسيق صوتي وبناء عروضي - يسند الواحد الآخر - يبرز هندسة هي في أساس تنظيم بيت الشعر.

وهذا ما أشار إليه «ابن أبي الأصبع» عندما تكلم على صحة المقابلات: «صحة المقابلات عبارة عن توخي المتكلم ترتيب الكلام على ما ينبغي، فإذا أتى بأشياء في صدر كلامه، أتى بأضدادها في عجزه على الترتيب، بحيث يقابل الأول بالأول، والثاني بالثاني لا يخرم من ذلك شيئا في المخالف والموافق، ومتى أخل بالترتيب كان الكلام فاسد المقابلة، وقد تكون المقابلة بغير الأضداد[٢٢]».

٣ - الهندسات الصوتية

إذا ما قبلنا بأن الحروف هي رموز للأصوات وبأن الموسيقى «الشعرية» ترتكز على بعض الأصوات، وإذا ما اعتبرنا بنيان المقاطع الصوتية العربية كما وردت عند «أندره رومان»، أدركنا طبعاً أن الشعر العربي يستطيع استيعاب كل الهندسات الصوتية[٢٣]. إلا أنه لابد لنا من توضيح بعض الأمور التي تتعلق بالاختلاف بين الموسيقى الشعرية والسجع والتقفية والوزن.

٣ - ١ - الهندسة الصوتية والسجع

لقد حدد الخطيب القزويني (ت ٧٣٩ هـ) السجع على أنه «تواطؤ الفاصلتين من النثر على حرف واحد. وهذا معنى قول السكاكي: الأسجاع من النثر كالقوافي من الشعر[٢٤]...».

وقال ابن أبي الأصبع في المجال ذاته: «التسجيع هو ما يتوخاه المتكلم أو الشاعر في أجزاء كلامه، بعضها غير متزنة بزنة عروضية، ولا محصورة في عدد معين، بشرط أن يكون روي الأسجاع روي القافية[٢٥]...».

وهكذا يكمن الاختلاف بين الهندسة الصوتية والسجع في أن السجع هو تكرار لحرف واحد في نهاية الفاصلة، أي في آخر بعض الكلمات، بينما الهندسة الصوتية تقوم على تكرار أكثر من حرف واحد، وقد يأتي هذا التكرار في أول الكلمة أو في وسطها أو في آخرها. أي أن التكرار الهندسي هو تكرار مقاطع. والسجع هو ضرب من ضروب البديع والصنعة، بينما الهندسة الصوتية تتعلق بوجدان الشاعر ومعاناته.

٣ ـ ٢ ـ الهندسة الصوتية والتقفية والوزن

القافية والوزن هما من الأهمية الموسيقية بمكان في القصيدة العربية، بحيث أن «جاك برك» كتب يقول: «إن الكلام الشعري ينتظم وفق بنية الوزن التي تظهر في أول بيت من القصيدة، وهو في ذلك يشبه أنغام الأرغن الآلي التي تتكرر وفق الرموز المحفورة على اسطوانته. أما بالنسبة للقصيدة فإن منفخاً من نوع معين ـ أي صوت الإنسان ـ هو الذي سيؤدي المعاني بالإضافة إلى الأصوات. إلا أنه يتوجب علينا أن نصحح التشبيه: فإذا كان بإمكان النافخ، أي الشاعر، أن يستعين بالبدائل والجوازات، فهو مقيد على عكس ذلك بشكل لا يستطيع معه أن يتصرف بكل مكونات قاموس اللغة. فحريته الكاملة في بداية بيت الشعر، تتقيد تدريجياً حتى تتلاشى في نهاية البيت الوحيد القافية. وهذا التسلسل الذي يتكرر إلى ما لا نهاية له يضيف أثره المتعاقب إلى انتظام الوزن. وهكذا فإن أبيات القصيدة شبيهة بالسهام المحلقة قصباتها بشكل مماثل والتي تأتي تباعاً لتنغرز في قلب المرمى[٢٦]».

وعليه فإن الموسيقى في مفهومنا نحن تستمد من التقفية طريقة تنسيق المقاطع الصوتية وتختلف عنها فيما يتعلق بهندسة هذه الأصوات، حسب مبدأي التوازي والتساوق:

آ ـ ب / آ ـ ب (التوازي)

آ ـ ب / ب ـ آ (التساوق)

أضف إلى ذلك أن الوزن الذي استخرجه الخليل بن أحمد الفراهيدي (١٠٠ ـ ١٧٥ هـ)، (بعد أن كان الشعراء ينظمون الشعر دون معرفة بعلم العروض) على أهميته الموسيقية الكبرى التي لا يستطيع أحد إنكارها، يختلف عن مفهومنا نحن للموسيقى: إذ أن الأوزان هي رسوم خيالية مجردة، بينما الموسيقى تنبع من الأصوات اللغوية التي ندركها بحواسنا.

بعد هذه الإيضاحات الضرورية، سنحاول أن نظهر كيف تتقبل القصيدة العربية المعاصرة الهندسة الصوتية، من خلال «وجوه السندباد» التي يقال بشأنها «إن الإيقاعات تتنوع فيها بتنوع

الحالات النفسية من طرب وذكرى موجعة وحوار باطني وغناء صرف[٢٧]».

ولكن أحدا لم يفصل لنا هذه الإيقاعات الموسيقية. وهذا ما سنحاول القيام به حالا.

لا نعني بدراسة الهندسة الموسيقية أن نأتي بكلام نظري تجريدي على الموسيقى عامة وعلى التشابيه الموسيقية خاصة، كأن نقول مثلا أن تكرار «الشين» في:

« جونا المشحون بالإشعاع » (س ١١٩)
يعبر عن شحنة الإشعاعات الموجودة في الجو والتي تعلب نفس الشاعر.

وكأن نقول أيضا إن العنف الموسيقي في لفظة «حشرجة»:

«حشرجة خلف الستار» (س ٩٢)
يذكرنا بحشرجة الموت والنزاع الأخير...

وإلى ما هنالك من تفسيرات انطباعية محدودة القيمة. وهذا كلام مجازي رنان لايشرح لنا كيف تصرف الشاعر لبناء قصيدته بناء موسيقيا حيا.

إن ما يهمنا هو أن نرى كيف عمد خليل حاوي إلى هندسة التنسيقات الصوتية على جميع المستويات ليقنعنا بأن ثمة موسيقى تزيد من جمال القصيدة.

٤ ـ الهندسات الصوتية في «وجوه السندباد»

إن الهندسات الصوتية الممكنة هي ست:

٤ ـ ١ ـ الهندسة الإيقاعية (وهي تكرار الصوامت في مقاطع نبرية)
/ / ت ـــ ت ـــ / ت ـــ ت ـــ / /

كما في قوله :
"وتحكي ما حكته لي مرار" (س ١٤)
ت + ح ـ ك / ح ـ ك + ت

٤ ـ ٢ ـ الهندسة الخاتمة (وهي تكرار الصوامت في آخر كل شطر)
// ـــ ت/ ـــ ت//

كما في قوله :

"وجه من يتعب من نار/ فيرتاح لنار" (س٩٣ ـ ٩٤)
ن+١-ر ن+١-ر

٤ ـ ٣ ـ الهندسة الفاتحة (وهي تكرار الصوامت في أول كل جزء أو شطر)
//ت ـــ/ ت ـــ//

كما في قوله :

"نفس الدفء والعنف/ ونفس الرائحة" (س ٢٤ ـ ٢٥)

وفي قوله :

"مُرّة ليلته الأولى/ ومُرّ يومه الأول/ مُرّة كانت لياليه الرتيبة" (س ٣٤ ـ ٣٥ ـ ٣٧)

وفي قوله :

"تأكل الغيرة أشياء الحقيبة / تأكل الوجه الذي خلقه" (س ٤٩ ـ ٥٠)

وفي قوله :

"موجة تغزل في المرج فراشات"
"وتغفو في خوابي الخمر/ تغفو في قوارير البهار" (س ٧٦ ـ ٧٨)

٤ ـ ٤ ـ الهندسة المحيطة (وهي تكرار الصوامت في أول الجزء أو الشطر وفي آخرهما)
//ت ـــ ت/ ـــ//

كما في قوله :

"وجهي المنسوج من شتّى الوجوه" (س ٣٢)

وفي قوله :

"من ترى يتعب من" (س ٥٩)

وفي قوله :

"حجَره طول الضجر" (س ١١١)
ج-ر ج-ر

٤ ـ ٥ ـ الهندسة الرابطة (وهي تكرار الصوامت في آخر الجزء وأول الجزء التالي أو في آخر الشطر وأول الشطر التالي)
// ـــ ت/ ت ـــ//

كما في قوله :

(لي رسم)

"آمن في مطرح لا يعتريه / ما اعترى وجهي" (س ٤ ـ ٥)

وفي قوله :

"ليلنا في الأرز من دهر تراه/ أم تراه البارحة" (س ٢١ ـ ٢٢)

وفي قوله :

"والضوء الذي يجلو فراغ الأقنعة / وقناع مسّه، حدّق فيه" (س ١٣٤ ـ ١٣٥)

وفي قوله :

"ويمرّ العمر مهزوما"

"ويعوي عند رجليه/ ورجلينا الزمان" (س ٢٣٤ ـ ٢٣٦)

٤ ـ ٦ ـ الهندسة التأليفية (وهي انتشار التنسيق على جزء عروضي بكامله)

/ / ـــت (ف) ت/ ـــ/ /

كما في قوله :

"ويحكي ما حكته لي مراو" (س ١٤)

وفي قوله :

"ورشاش الملح في ريح البحار" (س ٤٦)

وفي قوله :

"أتقن الدوخة من خصر لخصر" (س ٦٧)

وفي قوله :

"وجه من يصحو من الحمى" (س ٩٥)

وفي قوله :

"استدي الأنقاض بالأنقاض" (س ٢٢٥)

٥ ـ تضافر الهندسات الصوتية في "وجوه السندباد"

يرتكز التضافر على استخدام منسّق في بيت الشعر الواحد (أو في بيتين متتاليين) أقلّه، لهندستين مميّزتين، أو لهندسة مميزة تظهر مرتين. ويبرز هذا التضافر خاصّة عند أهمّ مراحل القصيدة

(كالبداية والنهاية والمقاطع الغنائية والوصفية والدراماتيكية)

ففي المقطع التالي تضافر للهندستين المحيطة والرابطة :

"خب الرقص / ورقص في اللهب" (س ٥٦ ـ ٥٧)

آ ب ب آ

وفي المقطع التالي تضافر للهندستين الفاتحة والخاتمة :

"وجهه من حجر / بين وجوه من حجر" (س ١١٢ ـ ١١٣)

آ ب آ ب

يدفعنا كل هذا التقارب بين الأبيات لنرى كيف هندس خليل حاوي قصيدته على كل المستويات.

٥ ـ ١ ـ الهندسة الأولى والأكيدة هي في القافية وتكرار المقاطع "تريه" و "سفيه" و "بيه" (كما في "رتيه" و "حقيه") و "ار" (كما في "مطار" و "مزار" و "نهار" و "غبار" إلخ)، كما ورد في بداية بحثنا هذا.

٥ ـ ٢ ـ الهندسة الثانية :

// ت ـــ / ـــ //

// ـــ / ـــ ت //

كما في قوله :

"لم تر الغربة في وجهي / ولي رسم بعينيها

ت ـ ر

"طري ما تغير / آمن في مطرح لايعتريه" (س ١ ـ ٤)

ت ـ ر

وفي قوله :

"ما اعترى وجهي / الذي جارت عليه"

ت ـ ر

"دمغة العمر السفيه / كيف ربي لاترى" (س ٥ ـ ٨)

ت ـ ر

وفي قوله :

"في دمه شلاّل نار
وعلى قمصانه ألف أثر
موجة واحدة في دمه" (س ٧٠ ـ ٧٢)

وفي قوله :

"ضجر في دمه
في عينيه الصمت الذي
حجّره طول الضجر" (س ١٠٩ ـ ١١١)

وفي قوله :

"يحفر الموج وتدوّي الهمهمة
إن في وجهك آثارا
من الموج، وما محّى، وحفّر" (س ٢١٧ ـ ٢١٩)

٥ ـ ٣ ـ الهندسة الثالثة :

// ـــ / ـــ ت //
// ـــ ت / ـــ //

كما في قوله :

"سوف تخضرّ
غدا تخضرّ في أعضاء طفل" (س ٢٢٧ ـ ٢٢٨)

وفي قوله :

"وعطّات القطار
لبنات "البار" ما في جيبه" (س ٨٩ ـ ٩٠)

٥ ـ ٤ ـ الهندسة الرابعة :

// ـــ ت / ـــ //
// ـــ / ـــ ت //

كما في قوله :

"كيف مرّ العمر من بعدي
وما مرّ" (س ١٠ ـ ١١)

وفي قوله :

"إن في وجهك آثارا

. . .

وإنها عدت من الثيار وجها" (ص ٢١٨ ـ ٢٢٠)

الحقيقة أن الهندسات التي يمكن للشاعر أن يتصرّف بها على مستوى البيت الواحد من الشعر المكون من شطر وعجز (على اعتبار أنّ التنسيقات الصوتية يمكن أن تظهر فقط في بداية الشطر وفي نهايته وفي بداية العجز ونهايته) هي ست :

// آــــ ب / جــــ د //

آ ـ ب، أو: آ ـ ج، أو: آ ـ د، أو: ب ـ ج، أو: ب ـ د، أو: ج ـ د.

وتصل هذه الهندسات على مستوى البيتين من الشعر المتتاليين أم لا، إلى حدود الست عشرة هندسة :

// آــــ ب / جــــ د //

// هــــ و / ز ــــ ح //

وهي :

ـ آ ـ هـ، آ ـ و، آ ـ ز، آ ـ ح،

ـ ب ـ هـ، ب ـ و، ب ـ ز، ب ـ ح،

ـ ج ـ هـ، ج ـ و، ج ـ ز، ج ـ ح،

ـ د ـ هـ، د ـ و، د ـ ز، د ـ ح،

ويكون المجموع من الناحية النظرية اثنتي وعشرين هندسة . لايفترض بالشاعر أن يستعملها كلّها، بل بعضا منها، في كل قصيدة من قصائده وفي كل ديوان من دواوينه .

ومن هنا تصلح المقارنة بين شاعر وآخر وبين ديوان وآخر وبين قصيدة وأخرى، لنرى الهندسات التي تظهر هنا ولا تظهر هناك وما قيمتها هنا وهناك .

هل يمكن لكل هذه الهندسات أن تكون وليدة الصدفة في القصيدة؟

ردّنا على هذا التساؤل هو التالي: لو كان الأمر كذلك، فيا لها من صدفة عجيبة ذكية تعرف كيف تبدع القصائد وتهندس أبيات الشعر.

إلا أن السؤال الوجيه هو: ما قيمة هذه المتدسات في إطار العلاقة بين الشكل والمضمون: "كيف يحدث لكل هذه البنى المتوازية ولكل هذه الترابطات ولكل هذه التنسيقات الشكلية أن تؤثر بنا (على افتراض ذلك) وفي هذه القصيدة وليس في تلك؟"[٢٨]

سنحاول الإجابة على ذلك فيما يلي:

٦ـ وظيفة الهندسات الصوتية في "وجوه السندباد"

لا يمكننا أن نؤكد، دون الوقوع في الخطأ، أن كل ما أشرنا إليه من تنسيقات وهندسات يقوم بوظيفة أسلوبية محددة، والسبب أننا لا نستطيع الإتيان بالبرهان المقنع على ذلك بطريقة موضوعية.

ولكننا نرتكب خطأ فادحا آخرا، عندما ننكر أية قيمة لهذه التنسيقات والهندسات. هدفنا إذن أن نظهر وظائفها البديهية التي لا يشك أحد بها:

٦ ـ ١ ـ الوظيفة "الانفعالية" (التعبيرية) للتواترات الصوتية

إن الكتابة إجمالا والكتابة الشعرية خاصة هي نوع من "الاختيار" يقوم به الشاعر على مستوى كل بيت من أبيات قصيدته، وهي ثمرة "نحته" للمادة الصوتية ليعبر عن ذوقه وميوله وأحاسيسه، إلخ.

وعليه فإن "اعتباطية الرمز" على المستوى اللغوي الصرف، تزول لا بل تذوب في التجربة الشعرية الأدبية: فنحن نسمع كل يوم فعل "رأى" عدة مرات، ونتكلم على "الغربة" التي هي من واقعنا اليومي، ونتطلع إلى "وجوهنا" في المرآة ونتطلع بعينينا "إلى وجوه الآخرين". ولكننا في كل ذلك لا نفكر إلا بما تعنيه لنا هذه الألفاظ في اللغة بطريقة حسية. ولكن كل شيء يتغير حين تمتد يد الشاعر إلى هذه الألفاظ لتجعل منها رموزا، لا بل كائنات حية كما كانت في بداءتها الأولى تحاور الإحساس والشعور وليس الفكر فقط[٢٩]:

"لم تر الغربة في وجهي
ولي رسم بعينيها
طري ما تغير

آمن في مطرح لا يعتريه
ما اعترى وجهي السفيه
الذي جارت عليه
دمغة العمر السفيه" (س ١ ـ ٧)

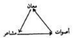
إن هذه الرموز اللغوية، لا بل هذه الكائنات الحية، ترتبط بمضامين هي مضامين الشاعر وشخصه: ولقد عبر عن ذلك "جورج مونان" حين قال: "إن التضمين (Connatation) يتيح لنا أن نفهم مباشرة خصائص اللغة الشعرية وقدرة الشاعر الخفية على إحياء الحقائق المطلقة التي تعيش في أعماق أعماقه. وهذا يفسر لنا لماذا قيل دائما إن الشعر هو فن التعبير عمّا لا يستطيع المتكلم العادي التعبير عنه أو عما لم يستطع أحد التعبير عنه سابقا"(٣٠).

٦ ـ ٢ ـ الوظيفة الانطباعية للتواترات الصوتية

عندما نقرأ:
" متعب.. ماء.. سرير
متعب.. ماء.. أراجيح الحرير
متعب.. ماء.. دوار" (س ١٧٥ ـ ١٧٧)

لا بد أن نحسّ من خلال تكرار لفظة "متعب" أن شاعرنا على حافة الانهيار وأن لا يفصله عن "سرير" الموت والراحة و "أراجيحه الحريرية" سوى "الماء" الذي يدعوه ليلقي بنفسه فيه كي يصل إلى مبتغاه.

نقول هنا إننا لا نتذوق الهندسة الإيقاعية الحقة إلا إذا حصلنا على ملاءمة بين مكونات ثلاثة تشكل الرؤوس الثلاثة للمثلث التالي:



وإذا ما اعتمدنا على هذه الترسيمة التي تمثل نوعا ما "دورة مقفلة"، نستطيع القول إن الأصوات في نظام اللغة "الفونولوجي" لا قيمة رمزية لها. بينما هي تثير بعض مشاعر القارىء أو المستمع في سياق كلام محدد، مكتوب أو شفهي، بالاتفاق مع المعنى.

وهكذا فإن تكرار الصامتين/ م/ و/ ر/ في المقطع التالي لا يعبران عن المرارة إلا لأن معنى الكلمات يدل على ذلك:

"مُرة ليلته الأولى
ومُر يومه الأول
في أرضٍ غريبه
مُرة كانت لياليه الرتيبه" (س ٣٤ ـ ٣٧)

فهي تعبر في مكان آخر ـ وبالتحديد في المقطع التالي ـ عن الخوف من عمل العمر فيّ جسم الإنسان وفي وجهه خاصة

"كيف ربي ـ لا ترى
ما زور العمر وحفر
كيف مر العمر من بعدي
وما مر" (س٨ ـ ١١)

ومهما يكن من أمر، "فإن القارىء قلما تحركُ أحاسيسه أصواتٌ طارئةٌ لا تكون ناتجة عن تجانس بينها وبين المشاعر التي تعبر عنها"(٣١)

ولكن الأمور لا تتوقف هنا، بل ينبغي الانتقال إلى البعد الثالث في وظائف المتدسات الصوتية.

٦ ـ ٣ ـ الوظيفة الشعرية الأسلوبية للتواترات الصوتية

إن هذه الوظيفة المرتكزة على القصيدة في حد ذاتها قد أحسن تحديدها "جان بيار شوسري لابري"، فكتب يقول: "إن هذه المحسنات الصوتية الموسيقية تستمد قيمتها من طبيعتها الخاصة وتجسد مفهوما معينا للكتابة الشعرية. وعليه فإننا نتقبلها (أو نرفضها) جملة وتفصيلا، بقدر

ماتقبل (أو ترفض) مبدأ الشعر المنظم تنظيما صوتيا[٣٢]" .

إن هذه الملاحظة تنطبق على كل التنسيقات الواردة في البلاغة العربية مثل "صحة المقابلات" و"التفويف" و"التسميط" و"المماثلة" و"التجزئة" و"التسجيع" و"الترصيع" و"التصريع" و"التشطير"، إلى ما هنالك من أبواب . . . وهي تنطبق أكثر فأكثر على التنسيقات الصوتية القائمة على التوازي والتساوق، كما سبق وذكرنا .

وعلى مستوى هذه الوظيفة الشعرية الأسلوبية، نجد الصوامت التي إذا ما تكررت تضاعف من قيمة الكلمات، وخاصة من الكلمات ـ المفاتيح في القصيدة، التي سنخصص لها بحثا لا حقا مستقلا تماما .

والمثل على ذلك تكرار الكلمة المركزية "الوجه"، فلا نعود نعلم عن أي "وجه" يتكلم : أهو وجه الشاعر أم وجوه الآخرين، أم هو مزيج من "وجوه" الشاعر و "وجوه" الآخرين :

"أدري أن لي وجها طريا
أسمرا لا يعتريه
ما اعترى وجهي
الذي جارت عليه
دمعة العمر السفيه
وجهي المنسوج من شتى الوجوه
وجه من راح يتيه" (ص ٢٧ ـ ٣٣)

وفي هذا المجال، يصبح تواتر الأصوات نوعا من التلاعب اللفظي الذي لا نستطيع تحديد قيمته الدلالية كما يجب . كما في المثل التالي :

"أنت! هل أنت؟ بلى،
لا، لست، لا، عفوا" (ص ١٣٧ ـ ١٣٨)

نقول أخيرا إن التواترات الصوتية المتسقة تدعم التراكيب الإيقاعية الثنائية والثلاثية كما في المثل التالي :

١ ـ من ترى
يحتل
ذاك الفندق
الريفي
٢ ـ من ترى
يتعب
من لين الزنود
المحرقة
٣ ـ من ترى
يرتاح
من حمى
السرير (س٥٤ ـ ٦١أ)

خاتمة : الهندسات الصوتية بين الحقيقة والوهم

هل نحن، في كل ما قلناه، ضحية أوهام ليس إلا.

إننا نطرح هذا السؤال من على منبر "عالم الفكر" ونترك الإجابة عليه للباحثين العرب الذين يدركون تمام الإدراك أن لا شعر، بل لا أدب من دون موسيقى وتنسيقات وهندسات صوتية، والله العليم.

بيروت، في ٢١ آب ١٩٩٣ .

جهاز النطق الإنساني ومخارج الحروف

ـ الأحرف الجوفية/ هوائية (حروف المد) : الفتحة والضمة والكسرة
ـ الأحرف الحلقية : الهمزة، ح، خ، ع، غ، ه.
ـ الأحرف اللهوية : ق، ك .
ـ الأحرف الشجرية : ج، ش، الياء .
ـ الأحرف الحافية : ض، ل .

ـ الأحرف الذلقية/ الطرفية : ر، ل.
ـ الأحرف النطعية : ت، د، ط.
ـ الأحرف الأسلية/ الصفيرية : ز، س، ص.
ـ الأحرف اللثوية : ث، ذ، ظ.
ـ الأحرف الشفوية : ب، ف، م، الواو.
ـ الأحرف الخيشومية : م، ن، التنوين.

وجوه الاستبداد

ـ ١ ـ وَجْهانِ

لَمْ تَرَ الغربةَ في وجهي
ولي رسمٌ يغيّبها
طريٌّ ما تغيَّرْ
أينَ لي مَطْرحٍ لا يغتربْ

٥ ـ ما اعترى وجهي
الذي جارتْ عليهِ
دمغةُ العُمرِ السفيهِ
كيف ـ ربي ـ لا ترى
ما زوَّرَ العُمرُ وحوَّرْ

١٠ ـ كيفَ مرَّ العُمرُ من بعْدي
وما مرَّ،
فظلّتْ طفلةُ الأمسِ وأصغَرْ
تغزلُ الرسمَ على وجهي،
وتحكي ما حكتْه لي مِرارْ

١٥ ـ عن صبيٍّ غصَّ بالدمعةِ
في مقهى المطارْ
«غِبْتَ عَني،
والثواني مَرِضَتْ،
ماتَتْ على قلبي،

فيا دَارَ النَّهارْ،
. . . ليلنَا في الأرزِ من دهر تُراهُ
أمْ تُراهُ البارحهْ،
. . . صدرُكَ الطيّبُ
نفسُ الدفءِ والعُنُفِ،

ونفسُ الرائحةْ،
وجهك الأسمرُ. . . ،
ـ أدري الآنَ لي وجهاً طريا
أسمراً لا يعْتريهْ
ما اعترى وجهي

الذي جارتْ عليه
دمغةُ العُمرِ السفيهْ
وجهيَ المنسوج من شتّى الوجوهْ
وجه منْ راحَ يتيهْ :

ـ سجينٌ في قطار
مرّةٌ ليلته الأولى
ومُرٌّ يومُهُ الأولُ،
في أرضٍ غريبة،
مرة كانتْ لياليهِ الرتيبةْ،
طالما عض على الجوعِ،
على الشهوةِ حرّي

ـ وانطوى يغْلِك ذِكْرى
يمسحُ الغَبرةَ عن أمتعة ملء الحقيبةْ .
حَجَرٌ تحملهُ الدوامة الحرى
سجين في قطار
ما دَرَى ما نكهةُ الشمسِ،

وما طِيبُ الخُبازْ
ورشاشُ الملحِ في ريح البحارْ.
. . . .
مِنْ أسابيعَ وفي غرفتِهِ
تلك الكئيبةْ
تأكلُ الغبرةُ أشياءَ الحقيبه
تأكلُ الوجهَ الذي خلّفَه
لما تعرى
ومضى وجهاً طرياً
ما له أمسٌ وذِكْرى.

٣ ـ مع الفجر

مَنْ تُرى يحتل ذاكَ الفندقَ الريفي،
عُرسُ الجن فيه . . . مَحْرَقَةٌ!
صَخَبُ الرقصِ،
ورقصٌ في اللهبْ،
والتعبْ،
مَنْ تُرى يتعبُ مِنْ
لونِ الزنودِ المحرقةْ
مَنْ تُرى يرتاحُ في حُمّى السريرْ!
صاحَ: «هذا الكأسُ لي
من أحرقَه»
ضَحِكَتْ:
«ثوبي الدِمَشْقِي الحريرْ
لستُ أدري، لم أسلْ مَنْ مَزَّقَه»

أَلْقَيْنَ الدوحةَ من خصْرٍ مُخصْرٍ،
عادَ من عُرسِ الغَجَرْ
دمعَةٌ في وجهِهِ،

في دمِهِ شلاّلُ نارِ
وعلى قُمْصانِهِ ألفُ أثَرْ
موجةٌ واحدةٌ في دمِهِ،
في زوغةِ الشمسِ،
وحُمّى المَعْدِنِ المصْهورِ،

في البركانِ، في وَهْجِ النهارْ،
موجةٌ تغْزِل في المرجِ فراشاتٍ،
وتَغْفو في خوابي الخمرِ
تغْفو في قواريرِ البهارْ،
موجةٌ نورها في دمِهِ

عرسُ الغَجَرْ
عادَ منْهُ ما له ذاكرةٌ
تُحصي الصُورْ
عمرهُ ثانيةٌ عَبْرَ التوالي
يتلقّاها، وينْسى ما عبرْ،

عمرهُ عمرُ الغجر
وله وجهُ الغجر
وجهُ من تبصُقُهُ الدوامةُ الحرّى
فيرسو في الموانئ
ومحطاتِ القطارْ

ليتامى «البارِ» ما في جيْبِه،
ضحكةٌ،

حشرجةٌ خلف الستار،
وجهُ من يتعبُ من نارٍ
فيرتاحُ لنار.

٤ ـ بعد الحمّى

وجهُ مَنْ يصحو من الحمّى:
فراغٌ، شاشةٌ ترتجُّ،
عينٌ مطفأةٌ،
وصريرُ المدفأة.

٥ ـ جنةُ الضجر

وجهُ ذاك الطّالبِ القاسي
على أعصابِ عينٍ متعبه
في زوايا متحفٍ، في مكتبهْ
وجهُهُ يعرقُ مصلوباً
على سِفْرٍ عتيقْ
وعلى صمتِ الصُّوَرْ،
ووجوهٍ من حجرْ،
ثم يرتاحُ إلى الصّمتِ العريق
حيث لا عمرٌ.
يروحُ اللونُ فيه والبريقْ،
. . . .
ضَجَرٌ في دمهِ،
في عينِهِ الصّمتُ الذي
حجّرهُ طولُ الضجَرْ
وجهُهُ من حجَر

بينَ وجوهٍ من حَجَرْ.

٦ - الأقنعة، القرينة، جسْرُ واترلو

لو دعاهُ عابرٌ للبيْتِ،

- للدفء، لكأسٍ مترعَة،
سوف يحكي ما حكى المذياعُ،
يحكي: «سرعة الصَّاروخِ،
تسعيرُ الريال،
جوُّنا المشحونُ بالاشعاع

- والموتى بحمَّى الخوفِ،
لا، شوْمٌ، مُحال،
طيب جو العيال،
ابتذال.»
لو دعاهُ عابرٌ للبيْتِ

- لن يمضي معَهْ،
لو دعتهُ امرأةٌ،
ربَّما طابَتْ لها الخمرُ
وطابَ الشعْرُ. نِعْمَ التوطئةْ..
ما بنا، لا ما بنا من حاجةٍ

- للضوء.. أو للمدفأه..
....
ما لها قرّتْ وغابتْ
حلوة كانت، وكانت طيِّبةً!
....
عَتْمةُ الشارعِ،

والضوءُ الذي يجلو فراغَ الأقنعة

وقناعٌ مسَّهُ، حدَّقَ فيهِ،
لو دعاهُ، آه لن يمضي معَهْ

«أنتَ ! هلْ أنتَ؟ بَلَى،
لا، لستَ، لا، عفواً،
ضبابٌ موحلٌ يُعمي مصابيحَ الطَّريقْ،

إنَّ في وجهكَ بعْضَ الشبه
من وجهِ صديقْ. ؟
ـ فلا كُنْ ذاكَ الصَّديقْ.
كُنْتُ أمشي معهُ في دربِ «سوهو»
وهو يمشي وحدَهُ في لا مكانْ

وجههُ أعتقُ من وجهي ولكنْ
ليس فيه أثرُ الحمى،
وتغييرُ الزمانْ،
وجهه يحكي بأنَّا توأمانْ.
ولماذا ساقني للجسرِ

حيثُ الموجُ إثرَ الموجِ
يدوي يتداعى
مُدْخناتُ الفحْمِ تعْوي
من محطَّاتِ القطارْ
والبحَّارْ

وضبابٌ كالحٌ ينبعُ
من صوبِ البحارْ،
كلُّها تغزلُ حولَ الجسرِ
حولي أقمْراناً، أخطبوطاً

وَسِخَ الأظفار، أشداقا رهيبة،

«مُتعَبٌ أنتَ وحضنُ الماء
مرجٌ دائمُ الخضرة، نيسانٌ،
أراجيحُ تغنّي، وسريرْ
تحملي اللينِ شغّافٌ حريرْ،
وبناتُ الماء ما زِلْنَ

على الدهرِ صبايا
ربّما كانَ لديهن
قواريرٌ من البلسم،
أعشابٌ، تعاويذُ عجيبَهْ
تمسحُ التحقيرَ عن وجهكَ

تسقيه غوى سُمْرته الأولى البهيّة
لونَ لبنانٍ وطيبهْ.»
مُتعَبٌ، دوّامةٌ عمياءُ،
هذا اللولبُ الملتفُّ حولي،
ذلكَ التيارُ دولي والدُّوارْ،

متعبٌ.. ماءٌ.. سريرٌ..
متعَبٌ.. ماءٌ.. أراجيحُ الحريرْ..
مُتعَبٌ.. ماءٌ.. دُوَارْ.
وتلمّستُ حديدَ الجسرِ
كانَ الجسرُ ينحلُّ ويهوي،

صورٌ تهوي، وأهوي معَهَا،
أهوي لِقاعٍ لا قَرارْ
وتلمّستُ صديقي، أينَ أنتَ،
كيفَ غابَ؟
الضبابُ الرطبُ في كفّي

وفي خلقي وأعصابي ضبابْ
ربما عادتْ إلى عنصرِها الأشياءُ
وانحلّتْ ضبابْ.

٧ـ في عتمة الزّحِم

خفّفوا الوطءَ
على أعصابنا يا عابرينْ
نحنُ ما متنا، تعبنا
من ضبابٍ وَسخٍ،
مهترىءِ الوجهِ، مُتاجي
يتمطّى أفعواناً، أخطبوطاً،
وأحاجي،

زحمُ الأرضِ ولا الجوُّ اللعينْ
خفّفوا الوطءَ
على أعصابنا يا عابرين،
نحن في عتمةِ قبوٍ مُعتمٍ
نمسحُ الحمّى، ونصحو، ونغنّي
نتخفّى،
ونخفي العُمرَ من دربِ السنينْ
خفّفوا الوطءَ
على أعصابنا يا عابرينْ.

٨ـ الوجهان

بينما أمسحُ عن وجهي
ترابَ القبرِ، ذكراهُ،

تلفَّتُّ، انحنيت
فوقَ عينَيْها، رأيتْ
وجهَ طفلٍ
غصَّ بالدّميةِ في مقهى المطارْ،

وهي تحكي ما حَكَتْهُ لي مِرارْ،
وكأن العمر ما فات على زهو
الصبايا وحكايات الصغار.

٩_ الوجه السرمدي

عشتِ في حنوةِ بيتٍ، ما وقالكِ
أنه بيتٌ على الصخرِ تعمَّرْ،

إن خلف الباب،
في صمت الزوايا
يحفرُ المَرْجُ، وتدرى المُهَمْهَمَة
إنَّ في وجهكِ آثاراً
من الموج، وما محّى، وحفَّره

وأنا عُدت من التيّار وجهاً
ضاعَ في الحمّى،
وفي الموج تكسَّرْ،
بعضنا مات، ادفنيه، ولماذا
تعجنُ الوهمَ وتطلي الجمجُمة

أسنِدي الأنقاض بالأنقاضِ
شُدّيها.. على صدري اطمئني،
سوف تخضر،
غداً تخضرُّ في أعضاء طفلٍ
عمرهُ منكِ ومنّي

دَمُنَا في دمِهِ يسترجعُ
الخصبَ المغنّي،
حُلْمُهُ ذكرى لنا،
رجعٌ لِما كنّا وَ كانْ؛
ويمرُّ العُمرُ مهزوماً

ويَعْوي عندَ رِجلَيهِ
ورِجْلَينا الزمانْ.

الهوامش والمراجع

(١) "Une stratification"

راجع L. Dolozel, Travaux linguistiques, pp. 260-265.

(٢) متري سليم بولس، أبحاث في الألسنية العربية، ص ٧٦ـ٧٧ .

(٣) إيليا حاوي، خليل حاوي في سطور من سيرته وشعره، ص ٩ـ١٣ .

(٤) جميل جبر، خليل حاوي، سلسلة شعراء لبنان، ص ٩٩ .

(٥) خليل حاوي، الناي والريح، ص ١٣٣ـ١٣٧ .

(٦) D. DELAS & J. FILLIOLET, Linguistique et poetique, p. 139

(٧) Idem, Ibidem, p. 118.

(٨) A. KIBEDI-VARGA, Les constantes du poeme, p. 113

(٩) M. RIFFATERRE, **Essais de stylistique structurale**, p. 144.

(١٠) جميل جبر، خليل حاوي، ص ٢٠ .

(١١) المرجع السابق، ص ٦٢ .

(١٢) صحيفة «النهار» اللبنانية، بتاريخ ١٣/ ١/ ١٩٩٣ .

(١٣) فيكتور الكك وأسعد علي، صناعة الكتابة، ص١٦٨ ـ ١٧٠

(١٤) إيليا حاوي، المرجع نفسه، ص ٨٤ .

(١٥) جرما نوس فرحات، بلوغ الأرب في علم الأدب/ علم الجناس، ص ٦٦ .

(١٦) G. GENETTE, figures I, p. 214

(١٧) A. MARTINET, Economie des changements phonetiques, P. 132Sq. cit George K. ZIPF.

(١٨) صبحي البستاني، الصورة الشعرية، ص ٤٩ـ٥٠ .

(١٩) ابن رشيق، العمدة، ص ١٥١ـ١٥٢ .

(٢٠) أي جعل العروض مقفاة تقفية الضرب: راجع تحرير التحبير لابن أبي الأصبع (٥٨٥ـ٦٥٤هـ) الذي يميز بين التصريع البديعي والتصريع العروضي: «والعروضي عبارة عن استواء عروض البيت وضربه في الوزن والإعراب والتقفية. . .»، ص ٣٠٥ .

(٢١) نعني بالحرف المقطع الصوتي المكون من صامت ومصوت .

(٢٢) ابن أبي الأصبع، تحرير التحبير، ص ١٧٩ .

(٢٣) المقاطع الصوتية العربية ثلاثة أنواع: صامت ومصوت، أو صامت ومصوت فصامت، أو صامت ومصوت فصامت فصامت. ويكون المصوت إما حركة (أي الضم والفتح والكسر) وإما أحد حروف المد: آ ـ و ـ ي. لمزيد من التفاصيل، نرجو من القارئ أن يراجع: A. ROMAN, "Remarques generales sur les syllabes et les systemes de L'arabe", in **Cahiers de linguistique**, pp. 115-142.

(٢٤) الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ص ٢٢٢ـ٢٢٦ .

(٢٥) ابن أبي الأصبع، تحرير التحبير، ص ٣٠٠ .

(٢٦) J. BERQUE , Les dix grandes odes arabes de l'Anto-Islam, pp 17-18.

(٢٧) خليل حاوي، الناي والريح، ص ١٣٧ .

(٢٨) G. MOUNIN. La communication poetique, pp. 23-34.

(٢٩) D. DELAS & J. FILLIOLET. Linguistique et poetique, p 117.

(٣٠) G. MOUNIN. La communication poetique, p. 25.

(٣١) A. KIBEDI - VARGA. Les constantes du poeme, p. 119.

(٣٢) J. P. CHAUSSERIE-LAPREE. "Pour une etude des organisations sonores en poesie". in Etudes Stylistiques, note 29, p. 78.

(٣٣) ابن أبي الأصبع المصري، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تقديم وتحقيق الدكتور حفني محمد شرف، الجمهورية العربية المتحدة، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، ١٣٨٣هـ.

(٣٤) صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية/ الأصول والفروع، دار الفكر اللبناني، بيروت، ١٩٨٦.

(٣٥) متري سليم بولس، أبحاث في الألسنية العربية، العلاقة والمستويات في "مواكب جبران"، مطبعة فؤاد بيبان، جونيه، لبنان، AGATE، ١٩٨٨.

(٣٦) جميل جبر، خليل حاوي، سلسلة شعراء لبنان، دار المشرق، بيروت، ١٩٩١.

(٣٧) إيليا حاوي، خليل حاوي في سطور من سيرته وشعره، دار الثقافة، بيروت لبنان، حزيران ١٩٨٤.

(٣٨) خليل حاوي، الناي والريح، شعر، دار الطليعة، بيروت، الطبعة الأولى كانون الثاني، ١٩٦١.

(٣٩) أبوعلي الحسن بن رشيق، القيرواني، الأزدي، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الجيل، بيروت، ١٩٧٢ (طبعة رابعة).

(٤٠) جرمانوس فرحات، بلوغ الأرب في علم الأدب/ علم الجناس، نصوص ودروس، المجموعة الأدبية، دار المشرق، بيروت، ١٩٩٠ (تحقيق انعام فوال).

(٤١) الخطيب القزويني، الإيضاح/ في علوم البلاغة والمعاني والبيان والبديع/ مختصر تلخيص المفتاح، دار الجيل، بيروت لبنان.

(٤٢) فيكتور الكك وأسعد علي، صناعة الكتابة، بيروت، ١٩٧٧. (طبعة ثالثة).

(٤٣) J. BERQUE. **Les grandes odes de l'Ante-Islam**, Paris. Sindbad. 1979.

(٤٤) D. DELAS & J. FILLIOLET. **Linguistique et poetique**, Paris. Larousse. 1973.

(٤٥) J. P. CHAUSSERIE-LAPREE. "Pour une etude des organisations sonores en poesie". in **Etudes stylistiques**, n° 1, 1977.

(٤٦) L. Dolezel. "Vers la stylistique structurale". in **Travaux linguistique de Prague**, n° 1. Prague et Paris. Klincksieck. 1966.

(٤٧) G. GENETTE. **Figures I**. Paris. Ed. du Seuil. 1966.

(٤٨) A. KIBEDI - VARGA. **Les constantes du poeme**, La Haye. 1963.

(٤٩) A. MARTINET. **Economie des changements phonetiques, traite de phonologie diachronique**. Ed. A Francke S.A.. Berne. 1955. (3e edition 1970)

(٥٠) G. Mounin. **La communication poetique**, Paris. Gallimard. 1963.

(٥١) M. RIFFATERRE, **Essais de stylistique structurale**, présentation et traduction de Daniel Delas, Paris, Flammarion, 1971.

(٥٢) A. ROMAN, "Remarques générales sur les syllabes et les systèmes de l'arabe", in **Cahiers de linguistique, d'orientalisme et de slavistique**, n° 11, juillet, 1978, Paris Klincksieck, 1978.

(٥٣) G.K. ZIPF, **The Psychobiology of Language**, Cambridge Mass. 1935.

الاتجاهات اللسانية المعاصرة ودورها في الدراسات الأسلوبية

د. مازن الوعر*

* يعمل أستاذا في جامعة البحرين.

ملخص البحث

يهدف هذا البحث إلى تبيان الاتجاهات اللسانية المعاصرة على صعيدي **الوصف والشرح**، ثم تبيان استفادة الدراسات الأسلوبية من هذه الاتجاهات بكل مقاييسها وموازينها ومدارسها المختلفة وستبينّ الدراسة التطور الذي حصل للأسلوبيات ومدى إسهامها في عملية نقد الأسلوب لتكون أكثر اقترابا وبلورة من العلوم الدقيقة الصارمة .

إن مسار هذا البحث سيكون نحو تقديم مكثف للسانيات واتجاهاتها العامة ثم إعطاء لمحة تاريخية عن الدراسات الأسلوبية . وأخيرا سيبين البحث الأسلوبيات المعاصرة وكيفية استفادتها من اللسانيات وتفرعها إلى فروع مختلفة ، مثل الأسلوبيات الأدبية ، والأسلوبيات اللسانية ، والأسلوبيات الإحصائية ، والأسلوبيات السوسيولوجية التي انبنى عليها ما يسمى اليوم " علم الخطاب " .

لا يدّعي هذا البحث إطلاقا العمل الإبداعي بقدر ما يدعي العمل الوصفي والشرحي الذي يهدف إلى التنوير والتبيين ، ومدى اعتماد الأسلوبيات الحديثة على المناهج اللسانية الصارمة التي دخلت في صميم المعارف (الإبستيمولوجية) وامتزجت معها لتشكل وحدة نسيجية من أجل تفسير النص المنطوق أو المكتوب تفسيرا لا يظلم العملية الإبداعية التي هي في جوهرها عملية دلالية تتشكل مكوناتها في الدماغ البشري لتنقل عبر شفرات مختلفة الألوان والأشكال ، سواء أكانت لغوية أم مجازية أم معجمية أم إشارية .

إن الهدف الأول والأخير لكل هذه الأسلوبيات هو التعبير بأقصى مسافاته ومساحاته عما يجيش في نفوس الناس جميعا من خلال الكلام الذي هو في طبقات كما أن الناس أنفسهم في طبقات، فمن الكلام: الجلل والسخيف والمليح والحسن والقبيح والخفيف والثقيل ... الخ وتنزيل الكلام هذه المنزلة، كما يقول الجاحظ، يحتاج إلى تمام الآلة وإحكام الصنعة واقتناع المتكلم بأن سياسة الكلام أشد من الكلام.

فإذا كان الأمر كذلك فما سياسة الأسلوبيات المعاصرة وما اتجاهاتها؟ ... ثم كيف تريد أن تدخل في صميم المتلقي لتؤثر فيه وتعمل فيه فكرا ولذا وجمالا من خلال استثمارها تقنيات اللسانيات الحديثة وتكنولوجيتها؟!

١ ـ اللسانيات المعاصرة

بادىء ذي بدء، وقبل الخوض في الأسلوبيات وكيفية استثمارها اللسانيات الحديثة، أحب أن أبين حد اللسانيات وموضوعها وغايتها ثم فروعها التي امتزج بعضها امتزاجا شديدا في الدراسات الأسلوبية لتشكل فيما بعد أسلوبيات مختلفة.

والدراسة هناك لن تكون سهلة، ذلك لأننا كنا قد تعرضنا لهذا الموضوع في أماكن أخرى (١) وليس من أهداف هذا البحث التفصيل في هذه المسائل اللسانية البحتة.

اللسانيات (أو علم اللسان)

هي الدراسة العلمية للغات البشرية كافة من خلال الألسنة (اللغات) الخاصة بكل قوم من الأقوام. ونعني بالدراسة العلمية البحث الذي يستخدم الأسلوب العلمي المعتمد على الملاحظة والتجريب والاستقراء، وبناء النظريات الكلية من خلال وضع نماذج أو مناهج قابلة للتطوير والضبط ثم استعمال التحليل الرياضي الحديث من أجل موضوعية مطلقة في البحث ونتائجه.

إن ارتباط اللسانيات بظواهر لغوية وغير لغوية جعلها تتشعب إلى فروع عديدة يُعنى كل فرع منها بظاهرة معينة.

١ ـ فاللسانيات النظرية تعنى بدراسة الأصوات اللغوية دراسة فيزيولوجية وفيزيائية وسمعية ـ

دماغية . كذلك تعنى بدراسة التراكيب اللغوية من حيث بناء الجملة وبناء الكلمة ورتبتها داخل الجملة ، ومن حيث القواعد التي تصوغ الكلام وتضبطه في الوقت نفسه . وتعنى اللسانيات النظرية بالدلالة التي تفرزها هذه الأصوات والتراكيب سواء أكانت دلالة خاصة أم عامة ، معروفة ومخزّنة في الدماغ أم غير ذلك . وبكلمة دقيقة إنها تعنى ببنية المعنى وكيفية توليده في اللغة وخارج اللغة وتعنى أيضا بالقواعد التي تولد المعنى والضوابط الموضوعة على تلك القواعد .

إن اللسانيات النظرية هذه وفروعها (الصوتيات والنحويات والدلاليات) سيكون لها أكبر الأثر في تطوير ما يعرف بـ "الأسلوبيات الأدبية" ولا سيما من حيث استفادتها من المفاهيم الصوتية والتركيبية والدلالية .

٢ـ واللسانيات التطبيقية تبحث في الوظائف التربوية للغة من أجل تعليمها وتعلمها وتبحث أيضا في الوسائل والتقنيات المنهجية (البيداغوجية) التي من خلالها يتم تعليم اللغة وتعلمها .

هذا الاتجاه اللساني سيكون له دوره المهم في اختيار الأساليب الأقل سهولة ووضوحا في النصوص الأدبية التي تتناسب والناس الذين يتعلمون هذه اللغة .

٣ـ واللسانيات الأنثروبولوجية تبحث في الصلة التي تربط اللغة بأجناس البشر وكيفية تقسيم هذه الأجناس للغة طبقا للواقع الفيزيائي الذي يحيط بها .

هذا النوع من الاتجاه اللساني سيكون له دوره في صياغة المكونات الأسلوبية عند الكتاب، تلك المكونات التي تصوغ الأسلوب عموما معتمدة على الخلفية الثقافية والاجتماعية والتاريخية والدينية التي يتبناها كل جنس من الأجناس البشرية .

٤ـ واللسانيات البيولوجية تبحث في العلاقات القائمة بين اللغة وبين الدماغ وذلك لمعرفة البنية اللغوية ـ الإدراكية عند الإنسان وكيفية تطورها . وبعبارة دقيقة إنها تريد معرفة "سر صناعة الكلام" بعبارة الجاحظ من أجل أن تتوصل أيضا إلى كيفية نشوء الأمراض اللغوية عند الصغار والكبار كالتأتأة والفأفأة والتمتمة والتعتعة واللثغة والحبسة . . . الخ .

هذا الفرع اللساني سيكون له ارتباط وثيق بأسلوب الكاتب وأسلوب الخطيب خاصة من حيث بلاغته وفصاحته وخطابته وأثر ذلك على المتلقي ، كما هو الحال عند الكتاب والأدباء والخطباء

الذين قد يصابون بعيب كلامي والذين يمكن أن يحدث عندهم ما يسميه الجاحظ " العيّ والحصر واللثغة " كما هو الحال عند واصل بن عطاء الذي اتخذه الجاحظ أنموذجا لهذا النوع من المرض اللغوي .

٥ـ واللسانيات الرياضية تبحث في اللغة من أجل تطويعها في أطر رياضية وذلك لحوسبتها في الحاسوب بعد ضبط قواعدها الصوتية والنحوية والدلالية ، وجعلها أكثر تجريدية من أجل تكثيفها ووضعها في برامج معينة تفيد في الدقة والعلمية والسرعة القصوى في البحث اللغوي من جهة ، وتفيد في الترجمات الآلية من جهة أخرى .

والواقع هناك حقل أسلوبي هام قد استثمر هذا الاتجاه الرياضي اللساني وبنى عليه من أجل قياس الأساليب الأدبية لمعرفة مدى سهولة الأسلوب وصعوبته . ويعرف هذا الحقل الأسلوبي بـ " الأسلوبيات الإحصائية " .

٦ـ واللسانيات الحاسوبية ـ المعلوماتية التي لها علاقة وشيجة باللسانيات الرياضية . وتبحث في العلاقة القائمة بين الحاسوب والهندسة الالكترونية من جهة وبين اللسانيات والمعلوميات (البرمجيات) من جهة أخرى .

ويمكن استثمار هذا الاتجاه اللساني في معرفة شيوع كلمات معينة في أسلوب كاتب معين أو معرفة مدى استخدامه لنسب لغوية معينة ، مقارنة مع نسب أخرى ، كنسبة الاسم إلى الصفة ، أو نسبة الصفة إلى الفعل ، أو نسبة التركيب إلى الجملة ، أو نسبة تداخل الجمل فيما بينها . . . . الخ .

٧ـ وأخيرا وليس آخرا اللسانيات الاجتماعية وتبحث في العلاقة القائمة بين اللغة وبين المجتمع . فاللغة ، بالإضافة إلى كونها ظاهرة فردية كما يؤكد تشومسكي ، هي ظاهرة اجتماعية كما يذهب إلى ذلك دي سوسور ، تعكس كل العادات والتقاليد والثقافات التي تطبع مجتمعا من المجتمعات (. . . وجعلناكم شعوبا وقبائل لتعارفوا . . .) الحجرات/ ١٣ .

من الموضوعات التي يبحثها هذا الاتجاه اللساني اللغة واللهجة وتأثرهما بالمحيط الجغرافي ، كما يبحث في العلاقات الاجتماعية والثقافية في المجتمع الواحد وأثر ذلك في تعدد المستويات اللغوية ضمن ذلك المجتمع . فهذا الاتجاه يرصد مثلا الفروق القائمة بين لغة النساء ولغة الرجال (قارن مثلا بين بنية اللغة في روايات غادة السمان وبين بنية اللغة في روايات عبد الرحمن منيف) ويرصد المستويات الكلامية اللغوية طبقا لسياقاتها المهنية والاجتماعية وأثر ذلك في صياغة الأسلوب ثم

يبحث في الخطاب المنطوق والخطاب المكتوب سواء أكان هذا الخطاب جنسا أدبيا معينا أم كلاما لغويا عاديا لا يدخل في إطار الأدب والواقع لقد استفادت الأسلوبيات الحديثة من الاتجاه اللساني - الاجتماعي استفادة عظيمة على صعيد الشكل والمضمون . . . حتى إن الأسلوبيات نفسها ، نتيجة لهذه الاستفادة ، حاولت أن تحطم بنيتها الداخلية والخارجية لتصوغ بنية جديدة تعرف بـ "علم تحليل الخطاب" Discourse Analysis كما سوف نرى لاحقا .

٢ ـ لمحات تاريخية عن الدراسات البلاغية والأسلوبية الغربية

قبل معرفة بعض اللمحات التاريخية للدراسات البلاغية والأسلوبية عند الغربيين أحب أن أعرض للمفاهيم التي أحاطت بمصطلح «الأسلوب» وأبين ، بالتالي ، المفهوم الأسلوبي الذي تتعامل معه الأسلوبيات ، لكي تتجنب الوقوع في اللبس حول هذا الموضوع .

لمصطلح «الأسلوب» أكثر من مدلول مجازي . . . فهناك الأسلوب المرحلي الذي يطلق على مرحلة أدبية أو فنية معينة كالأسلوب الكلاسيكي ، والأسلوب الرومانسي ، والأسلوب العربي ، مقارنة بأسلوب المولدين . . . الخ .

وهناك الأسلوب المنهجي الذي يطلق على طريقة معينة في حياة فرد ما أو جماعة ما . من هنا فإن مدلول مصطلح الأسلوب هو تجريدي الاستعمال ينتمي إلى السلوك الذي يتبعه الفرد أو الجماعة في تعامله أو تعاملها مع جماعة أخرى .

وهناك الأسلوب الوظيفي الذي يطلق على الأفراد الذين يعملون في حقل معين كالصحافة والإدارة والحقل الدبلوماسي الخ . . .

أما الأسلوب الذي تعنى به هذه الدراسة فهو الأسلوب الحقيقي الانتقائي - الاختياري الذي يختار الفرد فيه ما يناسب الخطاب أولاً ، والمتلقي ثانياً ، والسياق ثالثاً . أي انه الأسلوب المقنع الذي يقوم به المرسِل ليرسل رسالة ما إلى مرسل إليه في مقام معين . هذه العملية الإيصالية والتواصلية تقوم على احتمالات لغوية أو غير لغوية متواضع عليها بين المرسِل والمرسَل إليه . وهذه العملية ستبرز سمات معينة بارزة تسمى «الأسلوب» . إن الدراسة التي تفكك وتحلل وتعيد تركيب الأسلوب من أجل معرفة بنيته تسمى «الأسلوبية» أو «الأسلوبيات» فما هي المراحل التي مرت بها الدراسات الأسلوبية القديمة؟ ثم كيف تبلورت لتشكل علماً قائماً برأسه له قوانينه وأسسه وضوابطه ؟ ومن الذين ساهموا في نقلة الظاهرة الأسلوبية لتكون علماً يستفيد من أهم معطيات هذا العصر ؟ ؟

يذكر ديكرو وتودوروف أن الفصاحة والخطابة وطلاقة اللسان من الأسباب المهمة التي جعلت المجتمع اليوناني القديم يهتم بالأسلوب البلاغي ويعتبره سلاحاً قوياً في مسار الحياة اليونانية وذلك لأنه يحقق لصاحبه الوظيفة ـ النفعية التي يريدها من أجل إقناع الآخرين سواء أكان مضمون هذا الأسلوب صحيحاً أم خاطئاً[٢].

إن أهم المكونات التي قام عليها الأسلوب البلاغي عند اليونان، كما يذكر أرسطو ومن جاء بعده، هي[٣]:

١ ـ الحدث: ويشمل الأشخاص المشاركين في العملية التواصلية، والمكان، وأدوات الإقناع اللغوية، وغير اللغوية (إشارية).
٢ ـ التنظيم: ويشمل رتبة العناصر المكونة للأسلوب (رواية الكلام ـ النقاشات التي تدور حوله ـ حوار المتكلم مع نفسه من جهة ومع الآخرين من جهة أخرى ـ التقديم والتأخير في عناصر الكلام... الخ
٣ ـ الصياغة الفنية: وتشمل اختيار الأصوات المتآلفة والكلمات المؤثرة والجمل السهلة... كما تشمل الطريقة التي يتم من خلالها صوغ هذه العناصر اللغوية في قوالب فنية وبلاغية.
٤ ـ الأداء: ويعني الإلقاء الفصيح والبليغ للكلام وبصوت جهوري مرتفع وبطريقة إيقاعية متناغمة عاطفياً ونفسياً.
٥ ـ المشافهة والحفظ: ويعنيان أن على الخطيب أن يحفظ كل هذه المكونات الخطابية ويقولها ارتجالاً ومشافهة دون عيٍّ أو حصر.
٦ ـ الرسالة أو الخطاب: أي المضامين التي يريد الخطيب نقلها إلى المستمع سواء أكانت مضامين نقدية أم تضامنية أم سياسية.

والواقع لقد تغيرت هذه المكونات عبر الزمن وفقدت بعض الوظائف التي بُنيت عليها، وأخذت تعاليم أرسطو ومن جاء بعده بالتقلص بعد أن أصابها التطور الذي كان نتيجة لظهور معارف ومدارس أدبية جديدة.

فالأسلوب البلاغي لم يعد يهتم بتقنيات الإقناع المؤثر في المستمعين بقدر ما أصبح يهتم بجمالية الأسلوب وفنيته وزخرفته وشكله، أضف إلى ذلك أن الأسلوب البلاغي أصبح يلتفت إلى موضوعات أخرى لا تقتصر على المضمون السياسي والقضائي والنقدي الضيق الأفق، بل أخذ يشمل الأنواع الأدبية كافة. وقد قاد تغيّر الأسلوب في المضامين إلى تغيّره في الأشكال... فلم يعد الأسلوب البلاغي يلتفت إلى مكونات النطق الجهوري للخطاب أو أدائه حفظاً وارتجالاً، وإلى الرتبة المعيارية التنظيمية

التي كان يقوم عليها، بل أصبح يلتفت إلى تقنيات جديدة أفرزتها مذاهب أدبية متنوعة تقوم على اعتبار الأسلوب هو الرجل بكل ما تعنيه هذه الكلمة من معنى.

وربما يعود هذا التغير الأسلوبي في الشكل والمضمون إلى نشوء المدرسة الرومانسية وطرحها مفاهيم جديدة في الأسلوب واعتباره نشاطاً إنسانياً ينفي صفة المعيارية القديمة في العملية الإيصالية والتواصلية. ثم إن بروز الاتجاه التاريخي (الدياكروني) في اللسانيات التي سبقت لسانيات دي سوسور التزامنية (السنكرونية) كان له دور فعّال في منح الباحث الأسلوبي - البلاغي أفكاراً مهمة حول كيفية دراسة الأساليب وأنواعها وتصنيفاتها التي لا تخضع إلى معيار مقولب واحد كما كان الشأن بالنسبة لدراسة اللغات البشرية التي لم تعد تُدرس طبقاً لمعيارية واحدة بل أخذت تتشعب وتصنّف ضمن أسر لغوية قائمة على أسس تاريخية.

أضف إلى ذلك أن الاتجاه اللساني كان له أثره على الأسلوب البلاغي ودراسته من جانب آخر، وهو أن المحلل الأسلوبي بدأ يلتفت إلى كل ما هو إبداعي وجديد في الأساليب ويلتفت أيضاً إلى الكيفية الجديدة لتحليل هذه الأساليب، الأمر الذي جعله يبتعد عن الدراسة القديمة القائمة على المعيار لا الإبداع[4].

لقد بدأ يتحقق نقد الأسلوب في بداية القرن الثامن عشر من خلال مجموعة التطبيقات والتمارين المستمدة تعاليمها من طرائق الكتابة الجيدة، أو ماكان يُعرف بـ «الإنشاء الأسلوبي». وقد كانت تؤخذ النصوص التطبيقية من الأعمال الكلاسيكية التي كان يتم تعليمها في المدارس أو من الكتابات السائدة في ذلك الزمن التي يتمثل بعضها في الرسائل وبعض البحوث الإنشائية.

وعلى العموم فإن الدراسات الأسلوبية في هذه المرحلة انطلقت من مفهوم جديد كان قد طرحه نقاد الأسلوب الذي يذهب إلى أن «الأسلوب هو الرجل». إن أول كتاب تعرّض للأسلوب طبقاً لذلك المفهوم الجديد هو كتاب «الأسلوبيّات» (stylistics) لمؤلفه تشارلز بالي عام (١٩٠٥) ذلك الكتاب الذي كان انعطافاً متميزاً عن الدراسات الأسلوبية والبلاغية القديمة ذلك لأنه كان أول كتاب قد طرح مفهوم «الوصفية» مهملاً بذلك ماكان يعرف بـ «المعيارية». أضف إلى ذلك أن هذا الكتاب اهتم بوصف الأسلوب اللغوي وتطويره مبتعداً عن الأسلوب الأدبي أو الأدب عموماً[5].

إن الفكرة الأساسية التي طرحها كتاب بالي تتلخص بأن الدراسة الأسلوبية لم تعد تهتم بالكلام وحده بقدر ما أصبحت تهتم بكيفية صياغة هذا الكلام وقولبته ليدخل محراب العملية الاتصالية.

وبعد سنوات قليلة من صدور كتاب بالي قام الباحثان الأسلوبيان ج. ماروزو و م. كراسو بدارسة اللغة الفرنسية دراسة أسلوبية فوصفاها وصفاً بنيوياً صوتياً ومعجمياً وذلك من أجل كشف السمات الداخلية والخارجية لبنية الأسلوب الفرنسي. وقد كان الهدف من هذا الوصف البنيوي تبيان المؤثرات الأسلوبية في الأدب الكلاسيكي الذي كان سائداً في تلك الفترة التاريخية (٦).

وفي هذا الوقت كان الباحث ل. سبيتزر يحاول الاستفادة من علم النفس في دراسته الأسلوبية لكي يؤسس علاقة وشيجة بين نفسية الكاتب وأسلوبه تلك العلاقة القوية التي تربط الخصائص الأسلوبية للنص بالخصائص النفسية للكاتب. إن الفكر الأسلوبي الجديد الذي طرحه سبيتزر من خلال تأسيسه لهذه العلاقة هو اهتمامه بكيفية فهم الكاتب للعالم ككل أكثر من اهتمامه بتفاصيل سيرة حياته. وهذا يدل على أن مفهوم الأسلوب عنده هو مفهوم أشمل وأدق من مفهوم الأسلوب عند تشارلز بالي، ذلك لأن سبيتزر لم يربط الأسلوب بفكر الكاتب فحسب بل ربطه بالمشاعر النفسية عنده كذلك.

إن البروز الأسلوبي المتميز حسب وجهة نظر سبيتزر يظهر من خلال انبهار القارىء أو المتلقي بعنصر المفاجأة التي تسببها تقنية التكرار أو تقنية العدول (الانزياح) عن النمط المعروف أو التأكيد على هاتين الصفتين (٧).

وبالرغم من الأفكار الجديدة التي طرحها سبيتزر في الدراسة الأسلوبية إلا أن أعماله بقيت محصورة بتحليل الأعمال الأدبية دون محاولة تأسيس منهج أسلوبي شامل ومستقل بنفسه.

والواقع إن العملين الأسلوبيين - اللذين قام بهما بالي وسبيتزر كانا سبباً رئيسياً في نشوء اتجاهين أسلوبيين مختلفين:

يعرف الأول بـ «الأسلوبيات اللسانية» (linguistic stylistics) التي تهتم بالعملية الإيصالية والتواصلية المكونة من المرسِل والمرسَل إليه والخطاب ثم القناة الموصلة.

ويُعرف الثاني بـ «الأسلوبيات الأدبية» (Literary Stylistics) التي تهتم بكيفية إنشاء الأسلوب وبلاغته وبسماته الفنية والجمالية.

وقد حاول بعض نقاد الأسلوب أمثال جاكبسون وريفاتير الاستفادة من هذين الاتجاهين ليؤسسا اتجاهاً أسلوبياً ثالثاً يُعرف بـ «الأسلوبيات الوظيفية» (Functional Stylistics) التي تهتم

باستثمار التقنيات اللسانية ودمجها بالتقنيات الأسلوبية من أجل توظيفها توظيفاً فعّالاً في خدمة النص الأدبي وذلك على صعيدي النظرية والتطبيق.

فقد اعتبر جاكبسون وريفاتير أن الخلاف بين الأسلوبيات اللسانية والأسلوبيات الأدبية هو خلاف ظاهري أكثر منه خلافاً واقعياً، ذلك لأن الأسلوبيات اللسانية عندهما تمثل الإطار النظري وإن الأسلوبيات الأدبية تمثل المادة التطبيقية في نقد الأسلوب. وعلى هذا فإن الأسلوبيات اللسانية لا بد أن تعتمد على النصوص الأدبية من أجل استنباط الخصائص الأسلوبية للغة التي تعدّ الموضوع الرئيسي للسانيات الحديثة، وإن الأسلوبيات الأدبية لا بد أن تعتمد في تعريفاتها ومقولاتها ومبادئها على اللسانيات الحديثة لكي تكون أكثر منهجية وموضوعية. وعلى هذا الأساس حاول جاكبسون وريفاتير دراسة العلاقات الوظيفية النغمية (البراغماتية) للعناصر التي تكوّن الأسلوب في النص الأدبي معتمدَيْن بذلك على المعايير والمقاييس التي جاءت بها اللسانيات الحديثة[٨].

لقد عبّر الباحث الأسلوبي جيرالد أنطوان عن الاتجاهين الأسلوبيين (اللساني والأدبي) خير تعبير عندما صنفهما ضمن ما يُعرف بـ «أسلوبية الأشكال» و «أسلوبية المواضيع» فهو يقول:

«أسلوبية الأشكال (اللسانية) تنطلق من المعطى. النص الأدبي يُعامل هنا على انه نظام قيم أو مؤشرات موظفة لهدف دلالي اصطنعه المرسل أو أنه يطرح إمكانية مستمرة للاستقبال والإدراك من قبل القارىء».

أما أسلوبية المواضيع (الأدبية) فهي تهتم مباشرة بالمدلولات وتتلخص فكرة هذا المنهج بالخضوع للموضوع الذي هو الأثر الفني في معطاه، أي مجموعة من الدوال مترابطة بلا انفصام مع كتلة من المدلولات»[٩].

والواقع أنّ هذه التطورات التي مرّ بها نقد الأسلوب عند الغربيين تُذكّرنا بما وصل إليه نقد الأسلوب عند البلاغيين العرب في المراحل المتأخرة، من عقم في العملية الإبداعية، إلى تمسك بالقواعد المعيارية. ، يعود هذا، حسب رأي الباحث الدكتور عبدالمجيد زراقط، إلى سببين:

«يتمثل الأول منهما في أن هذا المنحى لا يولي أي اهتمام لينابيع الإبداع الأدبي، أي للتجربة الأدبية الحياتية التي هي شيء آخر مختلف تماماً عن المعنى الذهني المجرد مسبقاً، ولا تخفى نتائج مثل هذا الاتجاه، ذلك أن التجربة الحياتية هي مصدر انبثاق التعبير الأدبي المتجدد دائماً: مضموناً وشكلاً أو تعبيراً كلياً. أما السبب الثاني فيعود إلى أن البلاغة العربية (المتأخرة) لا تدرس الظاهرة الأدبية في

نصوصها دراسة منهجيه تتيح استخلاص خصائصها وإنما تدرسها وفق قواعد وأصول ومعايير ووصايا أعدت مسبقاً كي تتيح أداء أفضل الكلام. . . فبدل أن تنطلق من الظاهرة الأدبية لتستخلص خصائصها تنطلق من قوانين وأنماط مسبقة يُصاغ بموجبها التعبير الأدبي»[١٠].

ويعرفنا الباحث الدكتور عبدالسلام المسدي على أهم الفروق القائمة بين الدراسة الأسلوبية الغربية القديمة منها والحديثة[١١]:

١ ـ النقد الأسلوبي القديم هو نقد معياري يرسل الأحكام التقييمية والتعليمية إرسالاً وفق أنماط مسبقة. أما النقد الأسلوبي الحديث فهو على الرغم من أنه امتداد للقديم، إلاّ أنه نفي له في الوقت نفسه، ذلك لأن النقد الجديد هو نقد وصفي واكتشافي يعزف عن إرسال الأحكام والوصايا التعليمية. إنه نقد علمي وصفي تعليلي.

٢ ـ النقد الأسلوبي القديم يريد خلق الإبداع عند الكاتب من خلال تعاليمه ووصاياه، أما النقد الأسلوبي الحديث فهو يريد خلق الإبداع عند الكاتب كما يشاء وفي أيّ ظرف يشاء دون أية قيود مسبقة.

٣ ـ النقد الأسلوبي القديم فصل بين الشكل والمضمون، أما النقد الأسلوبي الحديث فقد رفض فصل الدال عن المدلول. . . لأن الدلالة لا تتحدد إلاّ بهما، وكما يقول دي سوسور إن الدال والمدلول كالورقة الواحدة ذات الوجه والظهر لا يمكن فصلهما أبداً.

٤ ـ النقد الأسلوبي القديم ارتبط بالثقافة الشفهية وبكل ما هو منطوق، أما النقد الأسلوبي الحديث، فبالإضافة إلى ارتباطه بالثقافة الشفهية فقد ارتبط أيضاً بالثقافة الكتابية ـ المطبعية أو بكل ما هو مكتوب.

٥ ـ النقد الأسلوبي القديم نقد نظري استنتاجي أما النقد الأسلوبي الحديث فهو نقد تجريبي استقرائي تطبيقي

٦ ـ النقد الأسلوبي القديم وُجد للدفاع عن دنس الاستعمالات اللغوية غير المألوفة. أما النقد الأسلوبي الحديث فقد وجد من أجل معرفة هذه الاستعمالات اللغوية ومعرفة ما تقوم به من وظائف اجتماعية وجمالية مختلفة.

والواقع أن العلم الحديث الذي استطاع أن يرث النقد الأسلوبي البلاغي القديم ويؤسس على نتائجه، إنما هو علم الأسلوب أو الأسلوبيّات، (Stylistics) . . . فما هذا العلم؟

٣ـ الأسلوبيات

قبل أن نعرف ماهية هذا العلم لابد من معرفة الأداة التي يستعملها للتعامل مع الأسلوب ونعني بها اللغة . لا يمكننا أن نضع تعريفا واحداً ومحدداً للغة ذلك لأنها نظام نسبي مفتوح يتلوّن طبقاً لحدوثه واستعمالاته في سياقات مختلفة . من هنا فإن اللغة تصبح لغات تعمل كلها ضمن هذا النظام النسبي المفتوح. فهناك اللغة القانونية وهناك اللغة الطبية وهناك اللغة الدينية وهناك اللغة الأدبية . . . الخ . صحيح أن هذه اللغات تعمل ضمن نظام واحد إلاّ أن لكل لغة من تلك اللغات سماتها البارزة التي تجعل منها لغات مختلفة . هذه اللغات المختلفة يمكن أن نسميها «الأساليب» . لقد أظهرت اللسانيات الحديثة أن هذه الأساليب هي نتاج حالات اجتماعية معينة تنتج من خلال علاقة النظام اللغوي النسبي المفتوح بالمجتمع . إن العلم الذي يدرس العلاقة بين النظام اللغوي وبين المجتمع يسمى «اللسانيات الاجتماعية» (Socio Linguistics) ويتبع هذا أن «الأساليب» هي مادة (لغوية وأدبية) أساسية من مواد اللسانيات الاجتماعية التي تُعنى بالتأثيرات الاجتماعية التي تمس النظام اللغوي فتلونه ألواناً مختلفة تنتمي إلى سياقات مختلفة . وهذا يعني أن الأسلوبيات يمكن أن تكون من هذا المنظور اتجاهاً واحداً من اتجاهات اللسانيات الاجتماعية المعاصرة .

ولكي يتوصل الباحث إلى نتائج موضوعية حول ماهية الأساليب ينبغي أن يميز بين استعمالها وتذوقها والتفاعل معها من جهة، وبين دراستها دراسة علمية طبقاً لمعايير علمية دقيقة صارمة من جهة أخرى .

هذه العلمية والموضوعية المطلقة للأسلوبيات جعلتها تقف، كما يقول الباحث الدكتور سعد مصلوح، أمام طوفان من المصطلحات الأدبية المعيارية القديمة والحديثة ذات الدلالات الغامضة[١٢] .

ولكن ينبغي على الباحث الأسلوبي أن يعرف أن اللسانيات الحديثة أفرزت وما تزال تفرز العديد من الاتجاهات اللسانية المعاصرة والمختلفة . لذلك ينبغي على المشتغل بالأسلوبيات ألاّ يتعصّب لاتجاه لساني معين على حساب اتجاهات أخرى، وإنما عليه الاستفادة من جميع هذه الاتجاهات اللسانية، بحيث يمكنه الاتكاء على القضايا الأساسية للسانيات التي لا بد للأسلوبيّات من التعامل معها والاستفادة من تقنياتها ومفاهيمها .

سيبين البحث هنا الأدوات والتقنيات التي تستخدمها الأسلوبيات للتعامل مع الأسلوب من خلال عرض الاتجاهات اللسانية المعاصرة، وبالتحديد الاتجاه اللساني الأدبي، والاتجاه اللساني الشكلاني، والاتجاه اللساني الإحصائي (الرياضي).

١٠٣ ـ اللسانيات الأدبية والأسلوبيات

اللسانيات الأدبية هي ثمرة حديثة نبتت من العلاقة القائمة بين اللسانيات والأدب. كيف يمكن للكاتب أو الأديب أن يستثمر اللسانيات ليكون عمله أكثر تأثيرا في المجتمع؟ وكيف يمكن للساني أن يستفيد من الأجناس الأدبية (المنطوقة والمكتوبة) ليغني نظرياته اللسانية لتكون أكثر دقة وشمولية؟

إن المسوغ العلمي لجدلية هذه العلاقة الديناميكية هو أن منطلق الكاتب والأديب من جهةومنطلق اللساني من جهة أخرى هو واحد ألا وهو اللغة. وإن العلاقة بين اللغة والأدب خلقت مستويات أسلوبية مختلفة ألوانها يمكن للأديب أن يختار منها المستوى المناسب الذي يتوجه به إلى القارىء أو السامع لتحقيق هدف معين.

والكاتب عندما يختار الأسلوب الذي هو جزء من العملية الاتصالية يريد بذلك أن يتغلب على محدوديّة اللغة التي يمكن عدّ مصطلحاتها بالآلاف، إلاّ أن معانيها تُعدّ بالملايين وهي لا متناهية كما يقول الفخر الرازي[١٢].

والواقع لقد حاول الإنسان قديماً وحديثاً أن يلجأ إلى وسائل مساعدة للتغلب على مشكلة إيصال المعنى وتوصيله. وقد وجد في «الأساليب الأدبية» المستخدمة في الأجناس الأدبية ضالته. وهذا يعني لسانياً أن الأسلوب هنا ليس أسلوباً عاديا وإنما هو أسلوب معدول به. وهنا ينبغي على الكاتب أن يكون حذراً عندما يلعب لعبة العدول والتوسع في لغته لئلا يقع فيما يسمى بـ «الغموض الأدبي». ذلك أنه كما قلنا سابقاً فإن الكاتب يلجأ إلى تقنية العدول ليوسّع اللغة أسلوباً وطريقة. فإذا عدل عدولاً شديداً فإنه سيخلق غموضاً آخر.

على أية حال، فإنّ الكاتب الموهوب الذي يمسك بآلة الصناعة، ويحسن سياسة الأسلوب، يجيد اللعبة ويستخدم الأدب استخداماً وظيفياً رائعاً، بحيث يكون رديفاً لوظيفة اللغة في عملية الإيصال والتواصل. والسؤال الذي يطرح نفسه هنا: هل الغموض الذي يسببه العدول الشديد عن اللغة واحد من حيث الجوهر الإنساني ولكنّه مختلف من حيث الوسيلة اللغوية؟ أم أن الغموض

مختلف في الجوهر الإنساني ولكنه متشابه في الوسيلة اللغوية؟ هذه قضية تستحق البحث والاهتمام وليس من أهداف هذه الدراسة الخوض في هذه المسألة[14].

يتبين لنا ان للأدب «لغة» تختلف عن «لغة» الاستعمال اليومي، لغة الأدب لغة مختارة ومعدّلة. إنها لغة تدخل في فلك المجاز البلاغي. أما لغة الاستعمال اليومي فهي لغة مألوفة متواضع عليها تدخل في فلك الاستعمال الحقيقي كما يقول البلاغيون العرب.

من مهمات الأسلوبيات كشف السمات الأسلوبية للغة الأدب ثم رصدها لمعرفة كمية التأثير والتأثر ونوعيته عند المتلقي. والواقع أن اهتمام اللسانيين المحدثين بظاهرة «العدول»، كما يسميها البلاغيون العرب، هو اهتمام حديث لم يتنبّه إليه اللسانيون البنيويون الأوائل. فاللساني دي سوسور لم يكن مهتماً باللغة المكتوبة بقدر ما كان مهتماً باللغة المنطوقة والاستعمالات اليومية لتلك اللغة. وقد جعله هذا التفكير يتجنب الدراسة اللسانية للأدب الذي هو حسب رأيه استعمالات خاصة للغة Langue. وقد سار تلميذه تشارلز بالي في المسار نفسه على الرغم من أنه هو الذي كان قد أسس الدراسة المنتظمة لما يعرف اليوم بـ «الأسلوبيات».

أما بلومفيلد، فعلى الرغم من أنه تنبّه إلى القيم الثقافية للأدب إلا أنه لم يُدخله في إطار البحث اللساني ذلك أنه، حسب رأيه، هو عدول عن الاستعمال العادي للغة. ذلك العدول الذي ارتبط بما كان بلومفيلد يرفضه كحقل مستقل بذاته ألا وهو حقل «فقه اللغة» (Philology) ذي العلاقة الوشيجة بالأدب. ولكن بعد أن أصبح علم اللسان علماً يقف برأسه ومستقلاً عن بقية العلوم الأخرى، فإنه لا جرم من فتح الجبهات المختلفة التي أغلقها على نفسه في بداية نشوئه. وما الانفتاح الذي تم حديثاً على حقل الأدب والذي كان من ثمراته نشوء «الأسلوبيات» إلا برهان على هذه العلاقة الإيجابية بين اللسانيات والأدب.

ولكن على الرغم من الأعمال الأسلوبية التي كانت ثمرة لهذا التعاون، فإن بعض الباحثين لايرضون للسانيات أن تمسّ الأدب. وحجتهم أن اللسانيات ذات «صبغة علمية» جداً. ويمثل هذا الاتجاه المدرسة اللسانية الأميركية (التشومسكية التوليدية والتحويلية). أما المدرسة اللسانية الأوروبية (الفرنسية خصوصاً) فلها موقف آخر من هذه المسألة يتلخص بما كان قد عبر عنه بالمر حينما قال:

- «ينبغي على اللساني ألا يأمل بشرح القيم الجمالية للأدب من خلال استخدام التحليل اللساني... إن الأدب بالنسبة إلى اللساني ليس بأقل من الاختلافات الكلامية العادية المستعملة بين الأفراد. وهكذا فإن الأدب من هذا المنظور هو لغة معدولة (منحرفة)، بل هي مادة مناسبة للدراسة

اللسانية حتى ولو كان هناك بعض النقاد المتعصبين الذين يعتبرون التحليل اللساني للأدب نوعا من الادعاء[15]».

والواقع أن اللسانيات تطور نفسها من خلال النظريات الكثيرة والمتنوعة لذلك لابد للباحث الأسلوبي أن يستفيد من المبادىء الأساسية المطروحة في هذا العلم والتي هي مشتركة بين جميع الاتجاهات اللسانية دون التعصب لاتجاه لساني بعينه.

إن الأسباب التي تدعونا إلى افتراض هذه العلاقة الوشيجة بين اللسانيات والأدب هي التالية:

١ ـ إن كل كاتب أو شاعر هو في الأصل عضو من أعضاء الجماعة التي يتكلم لغتها ويكتب بها. أضف إلى ذلك أن هذه اللغة هي في الأصل لهجة منطوقة كانت قد تغلبت على لهجات أخرى لتحل محلها، ومع مرور الزمن أصبحت لغة لها احترامها وتقديرها من حيث إنها لغة وطنية يُكتب الأدب بها. من هنا فإن الكاتب أو الشاعر لابد أن يتأثر بمتطلبات هذه اللغة التي كانت لهجة منطوقة ثم أصبحت لغة تُكتب بها النصوص الأدبية.

٢ ـ إن أغلب الصفات التي كان يُظن أنها «أدبية» هي صفات «لسانية ـ صوتية». صحيح أن الأشكال الكتابية ـ المطبعية تنقل هذه الصفات مكتوبة لنقرأها إلا أن هذه الصفات تعمل فقط على أنها بديل عن التأثير السمعي الذي يطرق آذاننا. فالنبر وظيفة صوتية وكذلك القافية والأوزان الشعرية عموماً. وهكذا فإن الصيغ الصوتية والتركيبية المستعملة في أنواع أدبية عديدة تدين في تأثيرها لمعرفتنا ببنية النص المنطوق.

٣ ـ تبحث اللسانيات اليوم بمبدأ يكمن في التأثير الذي تفرزه بعض الكلمات التي يشبه لفظها معناها كالخرير والحثيث والقعقعة والصهيل، كما تبحث بتأثير الأصوات عندما يرتبط بعضها برقاب بعض عن طريق انسجامها وتواترها وتنافرها وائتلافها وتغيرها... الخ. إن قارىء الأدب لابد أن يقدّر هذه الصفات في النص الأدبي لذلك وجب على الأديب معرفة طبيعة هذه التأثيرات الصوتية ولا يمكن فعل ذلك إلا إذا استعان باللسانيات.

٤ ـ حاجة بعض الأنواع الأدبية لأن تعبر عن الكلام المنطوق بوساطة شخصية أدبية كما هو الأمر في الأدب الدرامي ـ المسرحي. إن المتفرج يود أن تحقق هذه الشخصية الأدبية كل ما تستطيع من أجل أن يكون حوارها تاماً وكاملاً من الناحية الصوتية. وذلك لأن النظام الألفبائي غير كاف لتمثيل كل ما يُقال «كتابة». من هنا فإن الكاتب المسرحي يلجأ إلى كفاءة الشخصية ومهارتها

التي تؤدي هذا المكتوب أداء خلاقًا مع نبر صحيح وإشارة سيميائية معبرة، ونغمة صوتية مؤثرة، ونطق متقطع، ووقفات كلامية، وإعادة لما يمكن أن يُعاد، ثم ربط كل هذه المكونات بالحركات الجسمية التي تؤديها الشخصية. وهذا يعني أن الكاتب المسرحي لابد أن يتأثر بالنتائج التي تفرزها اللسانيات الحديثة لكي يستثمرها في عمله المسرحي، ليكون أنجع إيصالاً وتوصيلاً.

هذا المفهوم الجديد لعلاقة اللسانيات بالأسلوب الأدبي هو مفهوم حديث يختلف عن المفهوم القديم، ذلك المفهوم الذي كان يحصر دراسة الأسلوب الأدبي ضمن النقد الأدبي فقط دون الاهتمام بالأساليب الأخرى الخارجة عن نطاق ذلك النقد. والحقيقة إن دراسة النصوص الأدبية بكافة مستوياتها وأساليبها دراسة واعية وحذرة، ستكشف لنا أن الأسلوبيات الحديثة هي دراسة مقيدة وديناميكية يمكنها أن تبيّن لنا أن الاستعمال الأدبي للغة يعين الكاتب على التعبير عن معان جديدة ومختلفة. ويعود السبب في ذلك إلى الوعي القصدي والاستعمال الحذر للأسلوب الأدبي في تعامله مع اللغة تعاملاً جماليا يأتي من خلال اختيار الموضوع المُعالج أولا، ومن خلال ترتيب المفردات اللغوية وتنظيمها ثانيا، ثم من خلال الخيال الذي يحطم إطار اللغة ليتجاوزها إلى ما يسمى وراء اللغة (أو فوق اللغة) إن المهمة الرئيسية للأسلوبيات هي قياس المسافة بين هذه الصفات الأدبية للأسلوب، وبين الصفات العادية اللغوية المألوفة، ثم تحديد كيفية استعمال الكاتب أو الشاعر للصفات الأدبية كي يجعلها مقبولة لدى المتلقي ومؤثرة فيه في الوقت نفسه.

وهذا يقودنا إلى مهمة أخرى للأسلوبيات وهي الالتفات إلى الكاتب أو الشاعر نفسه ذلك لأن الأسلوب الأدبي يُظهر اختلافا كبيرا نتيجة لاختلاف الكتاب والشعراء من جهة واختلاف ميولاتهم ومعالجاتهم للموضوع الأدبي من جهة أخرى، سواء أكانت نفسية أم فلسفية أم تاريخية أم ايديولوجية مذهبية. فكل كاتب يختار أسلوبا معيناً طبقا لعوامل داخلية وخارجية، وطبقا لحالات سياقية معينة، وذلك للتأثير على المتلقي من أجل أن يتبنى سلوكا معيناً في المجتمع.

إن مهمة الأسلوبيات هنا فحص هذه الأساليب ورصدها في شعر الشعراء وقصص الروائيين ودراما المسرحيين. على أن اختلاف هذه الأساليب يمكن أن يكون ناتجا عن الاختلاف في الجنس الأدبي كما يتجلى ذلك عند الشاعر والمسرحي أحمد شوقي وذلك عندما نقارن مسرحياته الغنائية بأشعاره الحماسية مثلا.

ويمكن أن نلاحظ هذا التنوع الأسلوبي من خلال استخدام الكاتب لعدة أساليب متنوعة ضمن جنس أدبي واحد كما هو الحال في الرواية أو القصة. إن رواية «همسات العكازة السكينة» مثلاً

للدكتور بديع حقي تمثل تمازجاً حياً لهذا التنويع الأسلوبي الذي ينقلنا إلى الواقعية والفنية والموسيقية والمثالية والشعرية الخالية، ثم يرجع بنا إلى الواقعية من أجل إرهاص الإنسان العربي على خلق عالم جديد يطمح إلى تحقيقه الكاتب نفسه. وهكذا فالجامد يصبح متحركاً هنا . . . أي أن الأشياء تستطيع أن تنطق وتتكلم بوحي من الموسيقا الشعرية التي أضفاها الكاتب على الرواية. إن البعد الشعري والموسيقي والفني (المونولوجي والحواري) والشعوري (الواقعي) واللاشعوري (الخيالي) هو الذي لوّن "همسات العكازة المسكينة" بأساليب أدبية مختلفة جعل منها ما يخلق للملتقي عالماً مثالياً لامرئياً من خلال عالم واقعي مرئي.

وهناك مثال جيد على تنوع الأساليب وامتزاجها في جنس أدبي واحد وهو رواية "بلد واحد هو العالم" (١٧) للدكتور هاني الراهب. فهذه الرواية تحاول رسم عالم مثالي خيالي للإنسان من خلال عرض التناقضات المكثفة لعالم الإنسان الواقعي. إن التناقض في الواقع يتجسد في اختلاف هذه الأساليب التي تبرزها شخصيات متناقضة في الأصل. هذا التناقض في الواقع والشخصية والأسلوب ولد مركباً متجانساً لعالم مثالي متجانس. إن رواية "بلد واحد هو العالم" هي "رسالة غفران" أخرى تبحث عن حل للمشكلة الإنسانية برمتها متجاوزة العرق والجنس والأصل والفصل والمكان والزمان.

أما على صعيد القصة فإن مجموعة "الشرارة الأولى" (١٨) للقاص مراد السباعي تمثل أيضاً هذا التنوع الأسلوبي. فقصة "قبور تتزاور" هي قصيدة وقصة في الوقت نفسه تخاطبان القارىء خطاباً رومانسياً. وقصة "القارب" تتميز باستعمالها أسلوبين مختلفين يتجليان من خلال شخصيتين متحاورتين هما شخصية الأب وشخصية الابن. فهاتان الشخصيتان تحاوران القارىء حواراً واقعياً بحتاً. إلا أن قصة "سباق في مسبح الدم" (١٩) تتميز بأسلوب يختلف تماماً عن أسلوب القصتين الأخريين، المحور الرئيسي لهذه القصة يدور حول حوار خيالي يتجسد في هذا "الكابوس السريالي" الذي يخيم على القصة من أولها إلى آخرها.

وهكذا نرى أن الأسلوب هنا هو أسلوب ساخن تصوغه مختلف المعطيات المتوافرة في القصة المعالجة. . . إنه هذا الكل المتشكل من جميع جزئيات اللوحة القصصية بغض النظر عن طبيعة هذه الجزئيات.

لنقرأ ما يقوله القاص مراد السباعي نفسه عن مفهومه للأسلوب ليتبيّن لنا أن الأسلوب عنده هو "أساليب" تخلقها القصة نفسها لكي تقف على أرجلها. يقول الرجل:

« لاتكون القصة في ذهن القاص على صورة كاملة، بل أجزاء صغيرة متناثرة من الأفكار والحوادث والصور والشخصيات. وإن جمع هذه الأجزاء وتنسيقها وترتيبها بشكل منطقي وجميل هو المقصود بكلمة أسلوب. . . إذن فالأسلوب لايعني الجمل الإنشائية التي نستعملها في الكتابة ولاالخامة التي نرسم عليها اللوحة أو الإطار المحيط بها، وإنما هو اللوحة ذاتها في ألوانها المتناسقة المتجانسة وفي أبعادها وخلالها وكل مافيها. ويخطىء أفدح الخطأ من يظن أن الأسلوب هو القالب الذي تُفْرغ فيه حوادث القصة وشخصياتها ومناظرها، فليس للقصة قالب معين ولا إطار خاص، إنها خلق جديد وصياغة مبتكرة وهي أبعد ماتكون عن الصناعة الخاضعة لعملية القوالب، هذه العملية التي تُخرجُ الأشياء على شكل واحد، وإذا جاء كل دبوس ككل دبوس، وكل صحن ككل صحن فليس من المعقول أن تجيء كل قصة ككل قصة »[20] إن مهمة الأسلوبيات دراسة هذا التنوع الأسلوبي ورصد خصائصه النفسية والاجتماعية (السوسيولوجية).

٣ . ٢ـ اللسانيات الشكلانيّة والأسلوبيّات

يمثل هذا الاتجاه اللساني الشكلاني في نقد الأسلوب الباحث ايريك أنكفيست (E.Enkvist) الذي اعتمد اعتماداً قوياً على الأدوات التي أفرزتها اللسانيات الشكلانية سواء أكانت صوتية، أم نحوية، أم دلالية[21] لقد ارتبطت الأسلوبيات هنا بالعملية الإيصالية والتواصلية التي هي جوهر البحث اللساني ارتباطاً وثيقاً، وعلى هذا الأساس فإن كل مايتعلق بردود الفعل التي يبديها المرسِل والمرسَل إليه تجاه الخطاب المنطوق أو المكتوب هي التي تشكل "الأسلوب".

انطلاقاً من هذا الارتباط فإن الباحثين الأسلوبيين ينطلقون من أحد ثلاثة اختيارات:

١ـ ينطلق بعضهم من المرسِل فيدرس اختياراته حال ممارسته عملية الإبداع وبذلك فإن « الأسلوب » عند هؤلاء هو « اختيار » أو « انتقاء ».

٢ـ وينطلق بعضهم من المتلقي، لذلك يدرس ردود الأفعال والاستجابات التي يبديها المتلقي حيال المنبهات الأسلوبية في النص. وهكذا فإن «الأسلوب »هنا قوة تضغط على حساسية المتلقي على حد تعبير الباحث الدكتور سعد مصلوح[22].

٣ـ وينطلق بعضهم من مبدأ عزل المرسِل والمتلقي عند دراسة الأسلوب، لذلك تراهم ينطلقون من وصف النص ذاته، وبذلك فإن « الأسلوب » عند هؤلاء إما أن يكون « عدولاً » عن النمط اللغويّ الشائع، وإما أن يكون « إضافات جديدة » إلى تعبير محايد، وإما أن يكون « مميزات » متضمنة في

السمات اللغوية التي تتنوع بتنوع السياق.

والواقع أن هذه الخيارات الثلاثة تكمل بعضها بعضا ولا يمكن أن يحل واحد منها مكان الآخر، لذلك يجب مقارنة النص المدروس مع النص «النمط» أو «الشائع» الذي كان ألفه المتلقي، ويجب أيضاً تبيان اختيار المتلقي لهذا النص النمط المألوف وذلك لكي تتم معرفة بنية الاتجاهات التي تشكل ردود الفعل عند الكاتب والمتلقي في الوقت نفسه.

إن الذي يشحذ ردود الفعل من المرسِل إلى الخطاب ثم إلى المتلقي هي "نسبية السياق" كما يسميها انكفيست، أي مجموعة السمات السياقية التي تحيط بالنص لتمنحه "أسلوباً ذا وظيفة".

وهذا يعني أن مصطلح "الأسلوب" من وجهة نظر اللسانيات الشكلانية هو مصطلح نظري ووصفي أكثر منه مصطلحا نقديا، وذلك لأن الأسلوب يمكن تعريفه بوساطة مفاهيم أدبية وثقافية وسلوكية تتشكل كردود أفعال يسهم في بنائها المرسِل والمتلقي والخطاب. إن أية دراسة لبنية اللغة بمعزل عن هذه المكونات ستفرغ الأسلوب من مضمونه ووظيفته وهدفه.

والواقع لقد استفادت الأسلوبيات من المفاهيم الأساسية التي طرحتها اللسانيات الشكلانية الحديثة ولا سيما المفاهيم التي اقترحها اللسانيان فرديناند دي سوسور ونوم تشومسكي. فعلى الرغم من أن هذين الباحثين يتشابهان في مفهومهما للأسلوب، إلا أن هناك بعض الاختلافات بين الاثنين نابعة من التقسيم المعروف الذي اقترحه دي سوسور بين الـ (Langue) أي اللغة والـ (Parole) أي الكلام، ونابعة أيضا من التقسيم الذي اقترحه تشومسكي أيضا بين الـ (Competence) أي المقدرة اللغوية والـ (Performance) أي الأداء اللغوي.

إن مفهوم الـ (Langue) عند دي سوسور يختلف عن مفهوم الـ (Competence) عند تشومسكي وذلك لأن تشومسكي يؤكد على البعد الفردي لقواعد اللغة في حين أن دي سوسور يؤكد على البعد الجماعي لتلك القواعد.

وعلى الرغم من أن نظريتي دي سوسور وتشومسكي لا تصلحان لتكوين إطار نظري لدراسة الأسلوب إلا أنه يمكن استعمالهما واستثمارهما في دراسة الأسلوب وبنيته النحوية والدلالية وذلك من خلال مفهوم الدال والمدلول والموضوع ومفهوم الدلالة والقيمة والمعنى عند دي سوسور ومفهوم البنية السطحية والبنية العميقة، ومفهوم القواعد التوليدية والتحويلية ومفهوم التركيب الأساسي (النواة) والتركيب المتحول (المشتق) عند تشومسكي[٢٢].

ويبين لنا ايريك انكفيست كيف يمكن لبعض المفاهيم اللسانية استثمارها في حقل الأسلوبيات وذلك من خلال استشهاده بفرضية تشومسكي حول مفهومي «القواعدية» (Grammaticality) و «القبولية» (Acceptability). فعلى الرغم من أن هذين المفهومين متعارضان إلا أنهما ضروريان. وتعني هذه الفرضية أن ما يمكن أن يحقق معيار القواعدية في جملة من الجمل لا يحقق معيار القبولية لنفس الجملة، وبذلك فإنها ستكون غير مقبولة من الناحية التواصلية بين المرسل والمتلقي. فليس كل ما هو قواعدي يقبله الناس وليس كل ما هو مقبول ينسجم مع قواعد اللغة.

لذلك يقترح انكفيست صيغة توافقية لهاتين الفرضيتين عن طريق وضع أو تضمين مبدأ "الاختيار" أو "الانتقاء" في فرضية القواعدية وترك فكرة «القبولية». وذلك لأن هناك بعض القواعد اللغوية التي يمكنها أن تترك للكاتب حرية «الاختيار» أو «الانتقاء» الذي يقابل في وظيفته فرضية «القبولية» كاستخدام الفعل قبل الفاعل عند الشاعر والت وايتمان في قصيدته «الشاطئ» أثناء الليل»:

- **Stands a child** with her father
- **Ascends large** and calm the lord-star Jupiter
- **Swim the delicate sisters the pleiades**

بما أن الكلمة المهمة في هذه الأبيات هي الفعل - الحدث فإن الشاعر وضعها في بداية التركيب بسبب ما كان قد دعاه الجرجاني «القصد والعناية والاهتمام».

إن هذه العملية التحويلية في القواعد اللغوية تؤكد الفكرة التي أرادها الشاعر وهي أن لدى الطفلة قوة لأن تستمر بالوقوف وتتأمل، أما الطبيعة فيجب أن تستمر بالتحرك[٢٤].

فإذا كانت هذه القاعدة اللغوية جوازية في الشعر يستعملها بعض الشعراء، إلا أن بعضهم الآخر يرفض هذا النوع من «الاختيار» ضمن «القواعدية». لذلك تراهم يستعملون ما كان يطلق عليه البلاغيون العرب «العدول»(Deviation) عن «القواعدية». ولكن هؤلاء الشعراء يستخدمون «العدول» في طريقة مقبولة أي إن ما يفعلونه يمكن أن يدركه المتلقي مستعملا نفس المقدرة اللغوية التي يستعملها المرسل. ومثال هذا «العدول» كما يذكر «تشارلوت دوني» أن بعض الكتاب يستعملون بعض الكلمات المتنافرة مع سياقاتها وذلك من أجل خلق نوع من القذع والهجاء أحيانا أو الطرفة والنادرة والفكاهة أحيانا أخرى.

لتحليل النصوص الأدبية من الوجهة التاريخية والمعاصرة في الوقت نفسه . فمن خلالهما يمكن للباحث الأسلوبي أن ينظر إلى كل ردود الفعل تجاه نص أدبي معين كانت قد قيلت في الماضي ثم يقارنها مع ردود الفعل المعاصرة تجاه النص الأدبي نفسه، وذلك لمعرفة المزايا الأسلوبية المفضلة عند كل جيل وجيل وعند كل عصر وعصر، ثم لمعرفة تداخل هذه المزايا التاريخية والمعاصرة في أعمال أدبية لاحقة . والأسلوبيات من خلال استعمالها بهذين المنهجين تستطيع أن تعرف «قيمة» الكلمات والجمل والمعاني حسب سياقاتها التاريخية و المعاصرة .

٣٠٣ ـ اللسانيات الحسابية (الإحصائية) والأسلوبيات

يُعنى هذا الاتجاه اللساني باستخدام الإحصاء والرياضيات كمقاييس علمية دقيقة ـ لقياس الأساليب المتنوعة . فاللسانيات الحسابية استطاعت أن تقدم من خلال تطورها مقاييس إحصائية مختلفة كتلك الموجودة عند فليش وينسكي ويفر وبوزيهان وكوك ودوني وغيرهم . وهذا يعني أن الأسلوبيات تستطيع من خلال استفادتها من هذه المقاييس أن تكشف الحقيقة القائلة إن الاختلافات الأسلوبية سواء أكانت في الشكل أم في المضمون تعود إلى مسألة «الاختيار» أو «الانتقاء» أكثر منها إلى مسألة الصدفة أو الحظ .

والواقع هناك اتجاهان اثنان في دراسة الأسلوب دراسة إحصائية ـ رياضية .

الأول: يسعى إلى قياس السمات الأسلوبية المشتركة في الاستعمال .

الثاني: يسعى إلى التوصل إلى السمات الأسلوبية الفارقة أو المميزة بين الأساليب، ويرى أغلب العاملين في الأسلوبيات أن هذين الاتجاهين يتكاملان في دراسة الأسلوب ولا يمكن أن يُستغنى بأحدهما عن الآخر.

وهذا ما استخدمه الباحث هاليداي الذي استعان بالاتجاه اللساني ـ الحسابي ليبيّن الخواص الأسلوبية للنصوص الأدبية، كحساب قيمة نسبة الفعل إلى الصفة وحساب قيمة نسبة الجمل الطويلة إلى الجمل القصيرة، وحساب نسبة الأفعال المتعدية إلى الأفعال اللازمة، وحساب قيمة نسبة التراكيب الأساسية إلى التراكيب المتحولة والمضامين النفسية لمثل هذه النسب[٢٨].

وكذلك فعل الشيء نفسه الباحث تشارلوت دوني عندما استخدم الاتجاه اللساني ـ الرياضي لتبيان بعض السمات الأسلوبية المشتركة والمختلفة في أعمال وايتمان وديكنسون الشعرية[٢٩].

والواقع أن اللسانيات الحسابية (الإحصائية) تعين الباحث الأسلوبي في مجالات عديدة كان قد ذكرها الباحث الدكتور سعد مصلوح والتي يمكن تلخيصها بما يلي: [٣٠].

١ ـ اختيار العينات اللغوية والأدبية اختياراً دقيقاً.
٢ ـ قياس معدلات كثافة الخصائص الأسلوبية في عمل معين أو عند كاتب معين (كثافة الجمل الاسمية إلى الفعلية أو العكس . . .).
٣ ـ قياس النسبة بين تكرار خاصة أسلوبية وتكرار خاصة أخرى.
٤ ـ قياس التوزيع الاحتمالي لخاصة أسلوبية معينه.
٥ ـ التعرف على النزعات المركزية في النصوص كنزعة استخدام الجمل الطويلة بالمقارنة مع القصيرة.
٦ ـ تمييز الأساليب على فرض تعاصر هذه الأساليب كما أن استخدامها في تمييز التطور التاريخي للأساليب ليس بأقل جدوى.
٧ ـ الإحصاء يعين بتمييز خصائص أسلوبية معينة كالتنوع أو الرتابة والسهولة والصعوبة والطرافة أو الإملال.
٨ ـ يفيد الإحصاء في ميدان ترجيح نسبة النصوص مجهولة المؤلف أو المشكوك في نسبتها إلى مؤلفين أعينهم.
٩ ـ التعرف على القدرات الإبداعية المتصلة بالشخصية والأسس النفسية للإبداع القولي.

ولمعرفة الاتجاه اللساني ـ الحسابي وكيفية استثماره في الأسلوبيات ثم كيفية تطبيقه على النصوص الأدبية عامة والنصوص الأدبية العربية خاصة، فإنني سأعرض لتجربتين اثنتين في هذا المجال.

الأولى هي التجربة التي قام بها الباحث الدكتور سعد مصلوح والتي استخدم فيها معادلة آ. بوزيمان الألماني[٣١] والثانية التجربة التي قام بها كاتب هذه السطور والتي استخدم فيها معادلة ولتر كوك الأمريكي[٣٢].

والواقع أن هاتين التجربتين لا تشكلان اتجاهين معينيْن صارميْن في استخدام الموازين لقياس الأساليب بقدر ماتمثلان أنموذجين من نماذج تجريبية كثيرة يمكن أن تُستخدم في هذا المجال المفتوح أمام التطبيقات الأسلوبية المعاصرة.

١٠٣٠٣ ـ معادلة آ. بوزيمان

تقول المعادلة إنه من الممكن تمييز النص الأدبي بوساطة تحديد النسبة بين نمطين من أنماط التعبير:

وحسب رأي دوني، فإن بعض الشعراء يضعون بعض الكلمات ذات المضمون السلبي في أماكن تستوجب الحالة الموجبة. وأن بعضهم الآخر يستخدم عنصر المبالغة في التعظيم أو التحقير ليخلق هذا النوع من «العدول».

فكل هذه العدولات (الانحرافات) اللغوية ـ الأسلوبية تقع ضمن ما يسمى «المقدرة اللغوية» عند تشومسكي أو «اللغة» عند دي سوسور. إن السر في طرافة العدول الأسلوبي ودهشته وإثارته يكمن في القوة التي يملكها المتلقي في قدرته اللغوية على المقارنة بين ما هو معدول في النص مع ما هو نمط شائع ومألوف.

ومن المفاهيم اللسانية الشكلانية التي تستثمرها الأسلوبيات مفهوم الجملة وطريقة انخراطها في بنية النص. فالطريقة التي من خلالها تنضم الجمل بعضها إلى بعض يمكن أن تكون سمة أسلوبية في نص من النصوص، ولكن شريطة أن تكون هذه الجمل معدولة عما وضعت عليه «حقيقة». وهذا ما يسميه ابكفيست «ديناميكية الموضوع» تلك الديناميكية التي تشكل الصيغ المختلفة التي من خلالها يتوسع المعنى في النص ويتكرر آخذاً طريقه من تركيب إلى تركيب آخر ومن جملة إلى جملة أخرى.

ويدخل ضمن هذا التآلف الجملي ـ التركيبي أهمية معرفة القواعد الصوتية والنحوية والدلالية التي تجعل من هذا التآلف بنية ديناميكية منسجمة. ذلك أن هذه القواعد هي الشكل الذي من خلاله يظهر مضمون النص. إن أي نص خطابي يفرز نوعين من الدلالة: دلالة لغوية تفرزها القواعد الصوتية والنحوية، ودلالة سياقية يفرزها السياق الذي يحيط بالنص من مكان وزمان، وشخوص، وكيفية عرض النص، ونوعيته، وكاتب النص أو متكلمه، وقارىء النص أو مستمعه وما إلى ذلك من القيم الدلالية السياقية المتولدة[٢٥].

والواقع هناك نوعان من الوظائف السياقية في اللسانيات الشكلانية

١ ـ وظائف سياقية تتولد من القرائن (اللفظية ـ المعنوية) اللغوية الموجودة في النص ويصطلح عليها بـ «الوظائف اللسانية» (Linguistic functions).

٢ ـ وظائف سياقية تتولد من القرائن غير اللغوية التي تحيط بالنص ويصطلح عليها بـ «الوظائف ما فوق اللسانية» (Paralinguistic functions).

فالسمات الأسلوبية الموجودة في أي نص إنما هي مرهونة بهذه الديناميكية السياقية المستمرة

وغير الثابتة لقواعد اللغة وقواعد السياق .

إن الفكرة الرئيسية التي تدور حولها الأسلوبيات هي «وظيفة البنية الأسلوبية وهدفها» ، فلكي تكون هذه البنية الأسلوبية مؤثرة في المتلقي لا بد أن تكون لها وظيفة أو هدف تسعى إلى تحقيقه .

والسؤال هو كيف يمكن للبنية الأسلوبية (لسانياً) أن تعمل لخلق هذه الوظيفة التأثيرية؟ الباحثون في الأسلوبيات يرون أن الوظيفة التأثيرية لبنية الأسلوب تأتي من خلال عدول المرسل عن الاستعمال الحقيقي المألوف للغة إلى الاستعمال المجازي. فكلما خذل المرسلُ توقعات متلقيه حول «النمط» أو «الاستعمال الحقيقي» للغة ، كلما ازدادت الوظيفة التأثيرية عملاً وفعالية . ويرى تشارلوت دوني أن الكاتبة إميلي ديكنسون قد حققت هذا الهدف من خلال استخدامها استراتيجيات معينة في كتاباتها ، فهي تحاول أن تبني توقعات تراكمية عند قارئها ، هذه التوقعات التراكمية تبدأ من التوقعات ذات الأثر البسيط ,وتنتهي بالتوقعات ذات الأثر القوي بحيث تراها فجأة تخذل قارئها عن طريق إحباط هذه التوقعات التي بناها في ذهنه ، فتراها تعدل في أسلوبها الذي يقلب اتجاه التفكير عند المتلقي رأساً على عقب[٢٦].

وأخيراً وليس آخراً ، هناك معياران لسانيان أساسيان كان قد ذكرهما الباحث الدكتور سعد مصلوح[٢٧]، استفادت منهما الأسلوبيات الحديثة استفادة جيدة وهما معيار الجغرافية اللغوية ومعيار الدياكرونية التاريخية والسنكرونية الآنية .

معيار «الجغرافية اللغوية» يدرس من خلاله اختلاف اللهجات في المكان وذلك لرصد العلاقات المختلفة بين الاستعمالات اللغوية . وقد نجح هذا العلم في رسم الحدود بين اللهجات بابتكاره فكرة خط التوزيع (Isograph)، وهو الخط الذي يفصل بين منطقتين متباينتين في نطق ما . وقد شجع هذا النجاح على استخدام فكرة خطوط التوزيع في تمييز الحدود اللهجية بين اللهجات الاجتماعية في منطقة واحدة ، وكذلك في تحديد الأساليب المختلفة .

وتتنوع خطوط التوزيع بتنوع المستويات اللغوية ، فهناك خطوط التوزيع المعجمي(Isolexics) وخطوط التوزيع الصوتي(Isophonics) وخطوط التوزيع الصرفي(Isomorphics) وخطوط التوزيع النغمي(Isotonics) وأخيراً خطوط التوزيع النحوي(Isogrammatics) .

أما معيار الدياكرونية التاريخية والسنكرونية الآنية ، فقد كان اقترحها اللساني دي سوسور من أجل أن يميز بين منهجين في دراسة اللغة . لقد استفادت الأسلوبيات من هذين المنهجين معاً

الأول هو التعبير بالحدث: أي الأفعال التي تعبر عن الحدث.
الثاني هو التعبير بالوصف: أي الصفات التي تصف شيئاً ما.

ويتم حساب هذه النسبة بإحصاء عدد الأفعال وعدد الصفات ثم إيجاد حاصل قسمة العددين. ويعطينا حاصل القسمة قيمة عددية تزيد وتنقص تبعاً لزيادة ونقص الأفعال على الصفات. فكلما زادت القيمة كان طابع اللغة أقرب إلى الأسلوب الأدبي وكلما نقصت كان أقرب إلى الأسلوب العلمي.

وقد اكتشف آ. بوزيمان من خلال تطبيق هذه المعادلة على النصوص الأدبية ما يلي:

١ ـ صياغة العمل الأدبي تؤثر على قيمة نسبة الفعل إلى الصفة (ن ف ص) في المجالات التالية:
أ ـ الكلام المنطوق يمتاز بارتفاع (ن ف ص) في مقابل انخفاضها في الكلام المكتوب.
ب ـ نصوص اللهجات تمتاز بارتفاع (ن ف ص) في مقابل انخفاضها في النصوص الفصحى.
جـ ـ النصوص الشعرية تمتاز بارتفاع (ن ف ص) في مقابل انخفاضها في النثر.

٢ ـ اختلاف فنون القول شعراً ونثراً وصحافة تؤثر على قيمة (ن ف ص) في المجالات التالية:
أ ـ تمتاز الأعمال الأدبية (قصة ـ رواية ـ مسرحية ـ قصيدة) بارتفاع (ن ف ص) في مقابل انخفاضها في الأعمال العلمية.
ب ـ يمتاز النثر الأدبي بارتفاع (ن ف ص) في مقابل انخفاضها في النثر الصحفي.
جـ ترتفع (ن ف ص) في قصص الجنيات وتتناقص في الحكايات الشعبية.
د ـ يمتاز الشعر الغنائي بارتفاع (ن ف ص) في مقابل الشعر المسرحي.

٣ ـ طريقة العرض (حوار ـ مونولوج ـ سرد ووصف) تؤثر على قيمة (ن ف ص) في المجالات التالية:
أ ـ إن قيمة (ن ف ص) في السرد والوصف أقل منها في المونولوج وفي المونولوج أقل منها في الحوار.
ب ـ إن قيمة (ن ف ص) مع السرد تكون أعلى إذا كان السرد من وجهة نظر شخصية منها إذا كان السرد مجرد وصف مباشر على لسان المؤلف.

٤ ـ مضمون النص الأدبي يؤثر على قيمة (ن ف ص) في المجالات التالية:
أ ـ بالنسبة للعمر مثلاً فإن قيمة (ن ف ص) في الطفولة والشباب عالية وتتجه إلى الانخفاض في الكهولة.

ب ـ بالنسبة للجنس، تميل قيمة (ن ف ص) إلى الارتفاع عند النساء في مقابل ميل واضح إلى انخفاضها عند الرجال.

لقد طبق الدكتور سعد مصلوح المعادلة على كتابي طه حسين «مستقبل الثقافة في مصر» و «الأيام» بأجزائه الثلاثة. وقد قارنها مع كتاب عباس محمود العقاد «حياة قلم».

وفي مجال المسرحية فقد طبقها على مسرحيات أحمد شوقي التالية:
مصرع كيلو باترا ـ مجنون ليلى ـ الست هدى ـ أميرة الأندلس. أما في مجال الرواية فقد طبقها على رواية «ميرامار» لنجيب محفوظ وقارنها مع رواية «بعد الغروب» لمحمد عبدالحليم عبدالله[٣٣].

٢٠٣٠٣ ـ معادلة ولتر كوك[٣٤].

تركز هذه المعادلة على الطرق التي من خلالها تتم صياغة التراكيب في الجمل. كما أن هذه المعادلة تقوم على العمل التجريبي الذي قام به توماس بيفر وآخرون لتأسيس التراكيب اللغوية واعتبارها وحدات معلوماتية قائمة بنفسها كما تعتمد هذه المعادلة على العمل الذي قام به هارولد ينسكي وطوره ولتر كوك ليشمل المجموعات المعلوماتية المغلقة التي هي عبارة عن عناقيد من التراكيب المترابطة التي تتمركز حول التركيب الأساسي للجملة.

وأخيراً فإن هذه المعادلة تعتمد على تقنيات تحليل التراكيب التي وصفها ولتر كوك نفسه وطورها بعده لويس أرينا.

تقوم معادلة كوك على ثلاثة مكونات:
الوحدات المعلوماتية ـ المجموعات المعلوماتية المغلقة ـ تقنيات فك المعلومات وتحليلها.

أ ـ الوحدات المعلوماتية

طبقاً لمعادلة كوك يعتبر التركيب وحدة معلوماتية أولية. فأثناء صياغة هذا التركيب فإننا نجمع المعلومات طبقاً للبنية العميقة التي من خلالها نقرر ما كنا قد سمعناه. إن الدخل (input) المعالج للكلام هنا هو البنية السطحية للجملة، تلك الجملة التي صيغت بتركيب واحد فقط وبوقت واحد أيضا. أما قواعد الاستقبال ضمن المعالج فإنها تربط العبارات الرئيسية مع بعضها بعضاً من أجل تحديد معنى كل تركيب. وهكذا فإن البنية السطحية للتركيب ستزول من الذاكرة ليحل محلها البنية

العميقة التي سيفرزها الخرجُ (out put) والتي تحمل المعنى الذي سيخزّن في الذاكرة .

صورة (١) صوغ الوحدات المعلوماتية :

(١) الدخلُ ← (٢) المعالج ← (٣) الخرجُ		
بنية سطحية جمل مصوغة بتركيب واحد في زمن واحد	قواعد استقبالية لتحديد معنى التراكيب	بنية عميقة المعنى مخزن بشكل تجريدي

إن مفهوم كوك للتركيب على أنه وحدة معلوماتية واحدة في صياغة الكلام قاده للاعتقاد أن التركيب هذا ينبغي أن يشكل الوحدة الأساسية التي تعمل عليها مقاييس تعقد الأسلوب وتنوعه. وهكذا فإن تحديد سهولة الأسلوب وصعوبته يعتمد اعتماداً أساسياً على عدد التراكيب وأنواعها في نص من النصوص.

ب ـ المجموعات المعلوماتية المغلقة

تذهب فرضية كوك هنا أبعد مما ذهبت إليه في الوحدات المعلوماتية، وذلك بافتراض وجود وحدة معلوماتية متوسطة تدعى "المجموعة المعلوماتية المغلقة" التي تقع بين التركيب والجملة. هذه المجموعة تتألف من تراكيب عدة تحيط بالتركيب الأساسي.

تتألف الصور المعلمة من مجموعات معلوماتية مغلقة تربطها أدوات نحوية واصلة (رابطة) بين التراكيب (كحرف العطف وأن المصدرية، وصلة الموصول . . . الخ). إن كل أدوات الربط بين التراكيب في الصور المعلّمة تعامل على أنها حدود تفصل بين المجموعات المعلوماتية المغلقة.

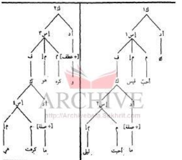
وهكذا، فبإضافة فرضية الوحدات المعلوماتية إلى فرضية المجموعات المعلوماتية المغلقة، ستكون النتيجة أن معالج الكلام لايتعامل مع التركيب الأساسي فحسب، بل يتعامل أيضاً مع مجموعات من التراكيب التي تلتفُّ حول التركيب الأساسي. إن المسوغ لمثل هذا الافتراض عند كوك أن التراكيب الفرعية لايمكن تأويلها إلاّ في ضوء التركيب الأساسي الذي تحيط به وتعتمد عليه.

تبين الصورة (٢) أن النص هنا قُسّم إلى مجموعتين مغلقتين من المعلومات تضمُّ كل مجموعة

وحدتين تركيبيتين مرسومتين في بنيتين عميقتين مشجرتين :

صورة (٢) مجموعتان مغلقتان من المعلومات مربوطتان بالوصلة (و) .

أحبَّ قيس ما أحبت ليلى [و] كره ما كرهت[٣٥] .



يتبيّن من الصورة (٢) أن التركيب الأول (إس١) يُفهم في سياق المجموعة المغلقة (ك١) التي تضم التركيبين الأول والثاني أي (إس١ و إس٢)، أما التركيب الثالث (إس٣) فإنه يُفهم في سياق المجموعة المغلقة (ك٢) التي تضم التركيبين الثالث والرابع أي (إس٣ و إس٤).

إن المعلومات هنا موزعة على التراكيب العنقودية الأربعة مما يدل على أن جمع المعلومات في جملة واحدة يُعدّ أمراً غير أساسي وهام.

ج ـ تقنيات فك المعلومات وتحليلها

إذا كانت التراكيب عبارة عن وحدات معلوماتية، وإذا كانت هذه المعلومات تصل عن طريق مجموعات مغلقة تحيط بكل تركيب رئيسي، فعندئذٍ من الضروري أن يكون عندنا تقنيات معينة لفك التراكيب وتحليلها في نص معين.

لذلك يقترح كوك ولويس أرينا [31] تقنيات تحليلية معينة لقياس هذه الوحدات والمجموعات. تقوم هذه التقنيات التحليلية على ما يلي:

١ـ التعرّف على كل تركيب فيما إذا كان لازماً أم متعدياً أم كونياً (شبه جملة).
٢ـ التعرّف على بناء الجملة من خلال تراكيبها.
٣ـ التعرّف على كل تركيب فرعي شكلاً ووظيفة.

بالإضافة إلى ذلك يقترح كوك خطوتين لتحليل التركيب اللغوي:

الأولى تقتضي وجوب تقطيع النص إلى تراكيب مفردة يُكتب كل تركيب فيها على حده (على سطر واحد). وقد دعا كوك هنا الإجراء بـ "التحويل" (Transformation) وهو عكس إجراء الربط والتداخل الذي من خلاله يتم دمج التراكيب في الجمل (Embedding) الثانية تقتضي أن كل تركيب يجب أن يرمز إليه بحرف، وتقتضي، أيضاً، أن المجموعات التي تضم التركيب الأساسي يجب أن تفصل عن بعضها بعضاً بوساطة رموز تدعى "الرموز الحدودية ـ الفاصلة".

إن قائمة الرموز المطلوبة في معادلة كوك هي التالية:

١ـ آ = التركيب الأساسي.
٢ـ ب = التركيب الفرعي المعتمد على آ.
٣ـ ج = التركيب الفرعي المعتمد على ب.
٤ـ د = التركيب الفرعي المعتمد على ج.
٥ـ * = حدّ الجملة الأولى.
٦ـ + = حد المجموعة الأولى داخل الجملة.

تتألف إذن تقنية تحليل النص في معادلة كوك من المجموعات المعلوماتية المغلقة، وكل مجموعة

تضم التركيب الأساسي (آ). هذه المجموعات تنضم إلى بعضها بأحد الرمزين الحدودين ـ الفاصلين (*) أو (+).

إن السلسلة الناتجة (المكتوبة جملة تلو الجملة) ستقدم صورة بسيطة للتنوعات الأسلوبية في نص معين.

وعند تطبيق معادلة كوك على النصوص ينبغي على الباحث الأسلوبي مراعاة ما يلي:

أولاً: تُكتب النصوص على شكل يمكن لكل تركيب فيه أن يأخذ سطراً منفرداً بنفسه، بحيث تُرقّم التراكيب على نحو منتظم.

ثانياً: يُعرّف التركيب في معادلة كوك بأنه سلسلة من الكلمات التي تضم مسنداً (أو خبراً) واحداً ليس إلاّ. وعلى نحو عام، فإن الأفعال العاملة كمسند أو خبر هي التي تشكل التراكيب. ولكن يمكن أن يكون هناك تراكيب دون وجود أفعال كما هو الحال في الجمل الفرعية التي هي دون أفعال، ولكنها مفصولة عن بقية الجمل بالرموز الحدودية ـ الفاصلة المعروفة.

وتضم هذه الجمل الفرعية أشكال التحية (مرحبا بكم)، والأجوبة المختصرة (هل ذهب زيد؟ نعم...) والاستغاثة (النجدة النجدة)، والاستثناء (ذهب كل الأولاد إلاّ واحداً) والنداء (ياربّ) وأشكال الحال (جاء راكباً = جاء وهو راكب)، وأشكال الظرف الزماني (القتال اليوم = يحدث اليوم)، والمكاني (زيد في الدار = يستقر في الدار).

فكل هذه الجمل الفرعية لايعبر عنها بأفعال ظاهرة. وعندما نجد فعلين (خبرين) معطوفين يشكلان مسنداً واحداً فإننا نعتبرهما تركيباً واحداً.

ثالثاً: إن التراكيب العنقودية (الفرعية) التي تضم التركيب الرئيسي (آ) ترتبط ببعضها بوساطة الرموز الحدودية ـ الفاصلة. فالرمز الفاصل (*) يستعمل فقط في بداية الجملة والرمز الفاصل (+) يستعمل من أجل فصل التراكيب الرئيسية (آ) في الجملة ولكنه لايستعمل أبداً للفصل بين تركيبين فرعيين من جنس (ب).

يكتب التركيب الأساسي المتبوع بتركيبين فرعيين هكذا: (آ ب ب) وليس هكذا: (آب+ب). إن السلسلة الناتجة ينبغي أن تضم عناقيد من التراكيب، كل عنقود يضم تركيباً أساسياً (آ) وتفصل هذه العناقيد عن بعضها بعضاً بالرموز الحدودية ـ الفاصلة.

رابعاً: يقترح كوك ثلاث طرق متلازمة لقياس تعقد الأسلوب وبساطته: سنعرض لكل طريقة على نحو تفصيلي:

الطريقة الأولى: قياس متوسط عدد التراكيب في الجملة.

ينبغي هنا أن نعيد كتابة التراكيب المحللة في النص لنبين أبنية الجملة. لنفترض أن مقاطع نص روائي ما مؤلفة من (١٥) جملة كما هو مبين من عدد الجمل المبتدئة بالرمز الحدودي - الفاصل (*)، فإننا نعيد كتابة قائمة التراكيب والرموز الحدودية الفاصلة في ترتيب متسلسل مبتدئين كل جملة بالرمز الحدودي الأولي للجملة (*) كما يلي:

١ـ* آ ب ج + آ ب	٦ـ* آ	١١ـ* آ
٢ـ* آ + آ + آ	٧ـ* آ ب	١٢ـ* آ ب ج + آ ب
٣ـ* آ	٨ـ* آ + آ	١٣ـ* آ + آ + آ + آ ب + آ
٤ـ* آ	٩ـ* آ ب	١٤ـ* آ ب ج
٥ـ* آ	١٠ـ* آ	١٥ـ* آ

يبدو في هذا التحليل أن تنوع أبنية الجملة في أسلوب النص واضح تماماً. فمن خلال أبنية الجملة يمكننا ملاحظة الطريقة التي من خلالها تم استعمال أدوات الربط بين التراكيب وكيفية تداخل هذه التراكيب ببعضها:

١ـ لم يتم وضع الأبنية هنا بعبارات تقنية مألوفة مثل (تركيب بسيط، أو تركيب معقد، أو تركيب معطوف... الخ) وإنما تم حسب معيار دقيق. وهكذا فإن الجملة البسيطة هنا هي (آ)، والجملة المعقدة هي (آب)، والجملة المعطوفة هي (آ + آ).

٢ـ إن عملية التداخل والربط بين التراكيب استعملت هنا تسع مرات كما هو مبين في عدد إشارات الرمز الحدودي الفاصل (+). أما عدد الجمل فهو (١٥) زائد عدد الجمل الفرعية (٩) فيساوي عدد المجموعات المغلقة وهو (٢٤).

٣ـ إن عملية إدخال التراكيب الفرعية بالتراكيب الرئيسية استعملت هنا (١١) مرة كما هو مبين من عدد التراكيب (ب) و(ج):
٨ب +٣ج = ١١ تركيباً فرعياً.

إن عدد المجموعات المغلقة (٢٤) زائد عدد التراكيب الفرعية (١١) يساوي مجموع عدد التراكيب وهو (٣٥). على أية حال يحسب متوسط طول الجملة طبقاً للمعادلة التالية:

متوسط طول الجملة = عدد التراكيب/ عدد الجمل

(م ط ج) = ٣٥ + ١٥ = ٢,٣ تركيبين فأكثر في كل جملة .

وهكذا فإن السمة الأولى للأسلوب هي طول الجملة الذي يخبرنا عن عدد الوحدات المعلوماتية التي يعالجها القارىء في كل جملة تدخل دماغه . فعلى الرغم من أن الجمل تمتد على مساحة مقدارها من (١) إلى (٩) تراكيب إلا أن القارىء يسأل متوسطاً لمعالجة (٢,٣) تركيبين فأكثر لكل جملة .

وعلى الرغم من أن طول الجملة سمة أسلوبية نافعة، إلا أنها، حسب رأي كوك، تعطي انطباعاً خطأ بأن أسلوب مثل هذا النص الروائي هو أسلوب معقد، ولكننا نشعر كقراء بأن هذا الأسلوب بسيط وسهل عند قراءة النص .

لذلك يقترح كوك البحث عن مقياس أسلوبي آخر لتبيان سمات أسلوبية أخرى من أجل أن نبيّن بالدقة كيف يمكن للأسلوب أن يكون بسيطاً وسهلاً .

الطريقة الثانية : قياس متوسط عدد التراكيب في المجموعة المغلقة

يقترح كوك هنا أن نعيد أبنية الجمل في الطريقة الأولى في مجموعات معلوماتية مغلقة . المجموعة المعلوماتية المغلقة عبارة عن تراكيب معقودية تحوي تركيباً رئيسياً واحداً هو (أ) تحيط به .

تُرتَّب أبنية الجملة حسب المجموعات المعلوماتية المغلقة بحيث أن كل مجموعة مغلقة تُسبق بالرمز الحدودي الفاصل (*) أو (+) كما يلي :

١ - *أ ب ج	٧ - *أ	١٣- *أ ب	١٩- +أ
٢ - +أ ب	٨ - *أ	١٤- *أ	٢٠- +أ
٣- *أ	٩ - *أ	١٥- *أ	٢١- +أ ب
٤- +أ	١٠- *أ ب	١٦- *أ ب ج	٢٢- +أ
٥- +أ	١١- *أ	١٧- +أ ب	٢٣- *أ ب ج
٦- *أ	١٢- +أ	١٨- *أ	٢٤- *أ

تستطيع السمة الأسلوبية المعتمدة على المجموعات المعلوماتية المغلقة أن تلغي حساب طول الجملة وعملية العطف . فهي بمثابة إعادة كتابة للنص ذلك لأن كل الروابط التي تربط عقود التراكيب (+) تحل هنا محل الحدود الجملية الفاصلة (*) .

يفترض التحليل في هذه الطريقة استراتيجية يمكن من خلالها لكل مجموعة معلوماتية مغلقة أن تزول من الذاكرة حال انتهاء صوغ تركيبها .

وهكذا فإن السمة الثانية للأسلوب هو طول المجموعة المغلقة .

فلما كانت هذه المجموعات المعلوماتية المغلقة عبارة عن عناقيد تركيبية تضم تركيباً رئيسياً واحداً فقط ، فإن عدد المجموعات المعلوماتية المغلقة يساوي عدد التراكيب الرئيسية (أ) . ويمكن حساب هذه المعادلة كالتالي :

متوسط طول المجموعة = عدد التراكيب/ عدد التراكيب الرئيسية

(م ط م) = ٣٥ + ٢٤ = ١,٤٥ تركيباً فأكثر في كل مجموعة

أي هناك (٤٥) تركيباً فرعياً في كل مائة تركيب رئيسي .

إن ميزة هذه السمة الأسلوبية حسب رأي كوك هي أنها تقيس كمية المعلومات في كل مجموعة معلوماتية مغلقة . وتبدو هذه السمة في قياس تعقد الأسلوب أكثر واقعية من السمة الأسلوبية الأولى لطول الجملة . فحساب م ط م (١,٤٥) يدل على أن مؤلف النص يدعو القارىء لأن يعالج في ذاكرته أقل من تركيبين فرعيين في كل مجموعة معلوماتية مغلقة ، وهذا يدل على أن أسلوبه سهل جداً .

ولكن المشكلة في مقياس متوسط طول المجموعة المغلقة أن هذا المقياس يتجاهل طول الجملة . وهكذا يمكن لنص معين أن يقع كله في جملة واحدة دون التأثير على مقياس طول المجموعة المغلقة . لذلك ينبغي أن يكون هناك توازن بين مقياس طول الجملة ومقياس طول المجموعة المغلقة على الرغم من أن مقياس طول المجموعة المغلقة هو مؤشر أفضل للدلالة على سهولة الفهم وصعوبته تجاه أسلوب معين .

هناك مشكلة ثانية في مقياس طول المجموعة المغلقة وهي أنه يتجاهل أيضاً تدرّج الصعوبة ومراتبها أثناء صياغة أنواع مختلفة وعديدة من التراكيب المتداخلة .

من هنا يقترح كوك مقياساً جديداً لقياس الأسلوب يمكنه أن يعالج نوعية التراكيب المتداخلة وعمقها أكثر من معالجته كميّة هذه التراكيب وعددها .

الطريقة الثالثة : قياس متوسط عمق التراكيب من حيث تداخلها

طبقاً لنظرية تشومسكي التحويلية، فإن الجملة التي تضم تراكيب متداخلة تعالج فيها تركيباً واحداً كل مرة مبتدئين من آخر تركيب متداخل في الجملة.

إن القواعد التي تولد الجملة تطبّق أولاً على آخر تركيب في الجملة ثم تطبق على التركيب الذي يليه (أي الذي فوقه في البنية العميقة المشجرة). ويتم التطبيق على هذا الشكل حتى تصل هذه القواعد إلى التركيب الأساسي الذي هو في أعلى البنية المشجرة.

تُدعى هذه القواعد بـ« القواعد الدائرية» (Cyclic Rules)، وتُدعى عملية القفز من التركيب الأدنى إلى التركيب الأعلى بـ« القفز الدائري نحو الأعلى» (Cycling up).

ولكي نتمكن من حساب عمق التداخل، فإننا نعطي التراكيب قيماً عددية كما يقترح كوك. فالتركيب آ = ١، والتركيب ب = ٢، والتركيب ج = ٣ وهكذا دواليك. نحسب القيمة الإجمالية للنص بضرب عدد التراكيب من جنس (آ) بالعدد (١) وبضرب عدد التراكيب من جنس (ب) بالعدد (٢) وبضرب عدد التراكيب من جنس (ج) بالعدد (٣).

نحسب القيمة الإجمالية لعمق التداخل كالتالي:

١ـ ٢٤ تركيباً من جنس آ قيمتها ⟵ ٢٤ × ١ = ٢٤
٢ـ ٨ تراكيب من جنس ب قيمتها ⟵ ٨ × ٢ = ١٦
٣ـ +٣ تراكيب من جنس ج قيمتها ⟵ ٣ × ٣ = ٩+
٣٥ تركيباً قيمتها ⟵ ٤٩

فإذا وضعنا هذه المعادلة، كما يقول كوك، بعبارات علم النفس يمكننا أن نقول إن التركيب (ب) يجب أن يكون في الذاكرة أولاً من أجل التركيب (ج) إذا كان التركيب (ج) يعتمد على التركيب (ب).

ونتيجة لذلك فإن التركيب (ج) يستغرق ثلاث عمليات زمنية ليعالج كما هو الحال في التركيب الرئيسي (آ)، وإن التركيب (ب) يستغرق عمليتين زمنيتين.

هذا الحدس النفسي يتوافق تماماً من حيث الزمن مع عدد المرات التي تستغرقها القواعد الدائرية المطبقة على التراكيب في النظرية التشومسكية التحويلية.

وهكذا فإن السمة الثالثة للأسلوب هي عمق التركيب في الجملة، ولكي نبيّن هذه السمة يجب أن نعطي كل تركيب قيمته من أجل أن نبيّن عمقه داخل بنية الجملة. تُضرب قيمة كل تركيب بعدد التراكيب للحصول على القيمة الإجمالية لكل نوع من هذه التراكيب. وعندما تُجمع هذه القيم مع بعضها بعضاً فإنها ستمثل القيمة الإجمالية العميقة لكل التراكيب.

يُحسب متوسط عمق التركيب بتقسيم القيمة الإجمالية على عدد التراكيب في النص كما هو مبين في المعادلة التالية:

متوسط عمق التركيب = القيمة الإجمالية للتراكيب/ عدد التراكيب
(م ع ت) = ٤٩ ÷ ٣٥ = ١,٤

وتعني هذه المعادلة أن النص الذي يحوي فقط التراكيب (أ) يكون متوسط عمق التركيب فيه (١,٠٠) فأي متوسط لعمق التركيب أكبر من هذه النسبة يدل على أننا يجب أن نعطي التركيب زمناً إضافياً آخر- وهكذا فإن المتوسط المئوي (١,٤) يعني أن النسبة الزائدة (٤٪) مطلوبة لمعالجة التراكيب في مثل هذا النص أكثر مما هي مطلوبة لمعالجة التراكيب في نص ذي أسلوب بسيط جداً.

وخلاصة القول: تعتبر معادلة آ. بوزيمان ومعادلة ولتر كوك نافعتين من أجل قياس الأسلوب الأدبي والأسلوب الإنشائي، فعلى صعيد الأسلوب الأدبي تساعد هاتان المعادلتان في تقييم صعوبة النص الأدبي وسهولته ثم تساعد في تحديد مراتب السهولة والصعوبة.

وهكذا فإن الأحكام الحدسية التي يبديها القارىء (المتلقي) حول نص أدبي معين يمكن أن تقاس قياساً متنوعاً وكمياً ونوعياً.

أما على صعيد الأسلوب الإنشائي فإن هاتين المعادلتين تساعدان في تقييم الأسلوب الإنشائي - الكتابي الذي يكتبه الطالب.

٤ - ما بعد الأسلوبيات

تشير البحوث الأسلوبية اليوم إلى أن علم تحليل الخطاب أو ما يعبر عنه بـ (Discourse Analysis) والذي هو فرع من اللسانيات الاجتماعية (Sociolinguistics) يحل يوماً بعد يوم محل الأسلوبيات ليكون البديل الأكثر علمية منها، ذلك أن هذا العلم يحاول الآن ابتلاع الأسلوبيات

لكي ينقل دراسة الظاهرة الأسلوبية إلى الحقل اللساني - الاجتماعي (السوسيولوجي) وهذا الإبتلاع قائم دون شك على صفة تدعى بـ «تراكمية العلم». أي الطريقة التي يتطور بها العلم. فكل جديد لابد أن يهضم القديم ويفهمه فهماً موضوعياً من أجل أن يتجاوزه. وصفة التراكمية هذه تدل على أن الحقيقة العلمية هي نسبية لا تكفّ عن التطور. على أن لاننسى - كما يقول الباحث الدكتور فؤاد زكريا أن النظرية الجديدة هي البديل الذي يلغي القديم وإنما هي نظرية جديدة لأنها ستوسع القديم وتكشف أبعاداً جديدة لم تستطع النظرية القديمة أن تفسرها. وهكذا يكون القديم متضمناً في الجديد (٣٧).

وهكذا فإن علم الخطاب يهتم اليوم بدراسة أنواع النصوص الخطابية كافة المنطوقة منها والمكتوبة، الأدبية منها وغير الأدبية. أضف إلى ذلك أنه علم يدرس هذه النصوص المختلفة في زمان معين ومكان معين، وعلى لسان متكلم أو كاتب معين، يخاطب مستمعاً معيناً بطريقة معينة وفي ظروف اجتماعية معينة. أي أن هذا العلم يدرس كل ما يتعلق بإثنوغرافيا التواصل اللساني (٣٨).

فما هذا العلم؟ وما الموضوع الذي يعالجه؟ ثم ما الغاية التي يسعى إلى تحقيقها؟

تُعد نظرية تحليل الخطاب (Discourse Analysis Theory) حقلاً جديداً في البحث اللساني الاجتماعي، النظري منه والتطبيقي على حد سواء. ففي هذا الحقل الجديد يحاول الباحث اللساني أن يبين الوجوه الدلالية والاجتماعية العميقة التي يُعبر عنها من خلال المباني النحوية - السطحية المختلفة ضمن سياقات لغوية واجتماعية معينة، الأمر الذي يجعل نظرية تحليل الخطاب حقلاً مهماً يساعد الباحث لأن يكتشف ثقافات وإثنيات مختلفة ضمن مجتمع معين من خلال دراسته للخطاب المنطوق والمكتوب أيّاً كان نوعه ومستواه، سواء أكان ذلك في مستوى البنية، أم مستوى الوظيفة، أم مستوى الدلالة. فمن خلال مقارنة أوجه التشابه والخلاف بين الخطابات المختلفة، فإن الباحث يستطيع أن يكتشف الوجوه الإيصالية والتواصلية التي تعمل على كل منها ويمكنه في الوقت نفسه أن يفهم حركة المجتمع في السطح وفي الأعماق.

إن الهدف من دراسة الخطاب تبيان الكيفية التي من خلالها تتم عملية صياغة الخطاب بأنواعه المختلفة كافة ثم تبيان الكيفية التي من خلالها يتم تأثير النشاطات الذهنية الداخلية على السلوك اللغوي وغير اللغوي. وسنكتشف فيما بعد أن الحقيقة التي توصل إليها اللساني الاجتماعي آلتون بيكر هي صحيحة عندما حاول أن يؤسس بعداً اتصالياً جديداً يقوم على الفهم الجمالي في عملية الاتصال البشري (٣٩).

ذلك لأن النظرية اللسانية ـ كما يذهب إلى ذلك اللساني الدانماركي هلمسليف ـ هي ضرورة داخلية لا لإدراك النظام اللغوي في شكله ومضمونه فحسب، وإنما لإدراك الإنسان والمجتمع الإنساني الذي يقف وراء اللغة ووراء المعرفة البشرية التي تتجلى من خلال اللغة. (٤٠)

١٠٤ ـ علم الخطاب: نشأته وتطوره

إن تحليل الخطاب أياً كان نوعه وجنسه هو عبارة عن نظرية حديثة كانت قد قامت على أنقاض نظريتين: واحدة قديمة وأخرى حديثة العهد. الأولى هي النظرية البلاغية الغربية والثانية هي النظرية الأسلوبية الغربية أيضاً. ذلك أن نظرية تحليل الخطاب هي نظرية أكثر تطوراً وأشد حساسية تجاه النص الذي لم تستطع نظرية البلاغة ونظرية الأسلوبية أن تتعاملا معه على نحو كلي تواصلي اثنوغرافي عميق.

من هنا فإن ابتلاع نظرية تحليل الخطاب وهضمها لنظرية البلاغة ولنظرية الأسلوبية له مسوغاته العلمية الخالصة، ويعد ـ كما ذكرنا ـ خاصة أساسية من خصائص تراكمية العلم القائمة على فهم الحديث للقديم وهضمه تماماً، ثم تأسيس مبادئه وقواعد وضوابط تحليلية أكثر كمالاً وتطوراً لدراسة أي نص من النصوص الأدبية أو اللغوية.

والواقع أن الأسلوبيات ـ التي كانت قد ورثت البلاغة القديمة وأسست عليها ـ لم تستطع في الآونة الأخيرة أن تستوعب الخطاب (٤١) ولم تستطع أن تعالج الشبكات الدلالية في داخله وذلك لقصورها المعرفي (الابستيمولوجي) في النظر إلى النص من وجهة نظر منهجية واحدة من جهة، ثم لعدم فهمها لشبكات الخطاب وارتباطاته بالمعارف المختلفة: الثقافية والاجتماعية والدينية والنفسية والسيميولوجية... الخ من جهة أخرى.

أما نظرية تحليل الخطاب فهي نظرية استفادت من مناهج عديدة للأسلوبيات وغيرها من العلوم ثم بنت عليها وطورتها مستفيدة من المقاييس والموازين العلمية التي تقوم عليها العلوم اللسانية بكل ما لها من تقنيات حديثة وأخص بالذكر اللسانيات الاجتماعية (Sociolinguistics).

أضف إلى ذلك أن نظرية تحليل الخطاب استطاعت أن تكشف في النص معالم تستطع الأسلوبيات اكتشافه من وجوه أدبية ولغوية واجتماعية ونفسية وسيميولوجية وإثنوغرافية ـ تواصلية. لذلك كان هناك الخطاب الأدبي بأجناسه المختلفة (الروائية والمسرحية والقصصية والشعرية... الخ) والخطاب اللغوي بمستوياته الاجتماعية المتنوعة (العليا والدنيا... إلخ) والخطاب القانوني،

والخطاب النقدي، والخطاب السياسي (٤٢).

إن الهدف الذي تسعى إليه نظرية تحليل الخطاب هو مساعدة المتلقي (القارئ، والمستمع) على معرفة «الجواني» و «البراني» في الخطاب وفهمه فهماً يتناسب والسياقات الاجتماعية والنفسية والتاريخية واللغوية والأدبية للمرسِل والمرسَل إليه، ذلك أن الخطاب أولاً وأخيراً هو «كبسولة» مضغوطة ومشحونة بالمعلومات ذات الأبعاد الحضارية والثقافية المختلفة والمتشابكة. إن فتح هذه «الكبسولة» وتفكيك ما فيها ثم توزيعه توزيعاً بنيوياً ووظيفياً (براغماتياً) ودلالياً ثم إعادة تركيبه، يُعد من أولى مهمات نظرية الخطاب التي تسعى إلى كشف المكونات الجوهرية التي يمكنها أن تجيب عن الأسئلة التالية:

١ـ من قائل أو كاتب الخطاب؟
٢ـ متى قيل أو كتب الخطاب؟
٣ـ أين قيل أو كتب الخطاب؟
٤ـ ماذا حوى هذا الخطاب؟
٥ـ لماذا قيل أو كتب الخطاب؟
٦ـ كيف قيل أو كتب الخطاب؟
٧ـ لمن قيل أو كتب الخطاب؟
٨ـ وأخيراً وليس آخراً، ما سياسة الخطاب؟

إن من مهمات نظرية تحليل الخطاب الإجابة عن تلك الأسئلة لمعرفة بنية النص المنطوق والمكتوب من جهة ثم مساعدة المتلقي على فهم هندسة هذه البنية من الداخل والخارج من جهة أخرى.

أما المنهج الذي تستخدمه نظرية تحليل الخطاب فهو المنهج الإثنوغرافي ـ التواصلي المتفرع عن مدرسة اللسانيات الاجتماعية التي ساهم في تأسيسها وتطويرها اللسانيون أو ستين وسيرل وديل هايمز وتشيف وجميرز وبيكر وفاسولد وتانن وغيرهم (٤٣)

٤ . ٢ـ مفاهيم أساسية في تحليل الخطاب

هناك بعض المفاهيم الأساسية التي تعتمدها نظرية تحليل الخطاب عندما تحلل نصاً من النصوص. وهذه المفاهيم هي في جوهرها مقاييس اجتماعية ولغوية ونفسية واستراتيجية وسيميائية

تعين المحلل على سبر بنية الخطاب وكشف ما فيه .

أ ـ المكونات المنطوقة والمكتوبة للخطاب

إن الطرائق والاستراتيجيات التي تستخدم في الخطاب الشفوي المنطوق تختلف اختلافاً كلياً عن تلك التي تستخدم في الخطاب المكتوب . ويعود هذا الاختلاف إلى بنية كل من الخطابين : الخطاب الأدبي المكتوب هو خطاب مخطط له ومعد، على حين أن الخطاب الشفوي المنطوق هو خطاب غير مخطط له ومعد، وبالتالي فإنه عفوي ساخن . وعلى هذا الأساس فإن الخطاب الأدبي المكتوب يتميز بما يلي :

١ ـ استخدام التراكيب النحوية المعقدة (تحويلية من وجهة نظر تشومسكي)
٢ ـ استخدام الأشكال المترابطة والمكثفة عن طريق استخدام الأدوات التي تحذف وتعدل وتغير وتضيف وتنقل . . . الخ .
٣ ـ الاعتماد على المعلومات المضغوطة وحصرها في «كبسولة» تركيبية قصيرة .
٤ ـ وكل ذلك ناتج عن الزمن الكافي والشافي والطويل لإعداد النص الأدبي المكتوب وتهذيبه وتشذيبه وتنقيحه وتحكيكه .

وبالمقابل فإن الخطاب الشفوي المنطوق يتميز بالسمات التالية :

١ ـ استخدام التراكيب النحوية البسيطة التي تشبه تلك التي يتعلمها المرء في المراحل الأولى من حياته .
٢ ـ الاعتماد على الأشكال الملموسة المفككة النابعة من السياق المباشر بين المتكلم والمستمع .
٣ ـ الابتعاد عن المعلومات المضغوطة واستبدالها بمعلومات أكثر تفككاً وتفصيلاً (ومطاطية) .
٤ ـ وكل ذلك ناتج عن السياق المباشر العفوي الساخن الذي هو وليد وقته وساعته بين المتكلم والمستمع .

والواقع ليس من أهداف هذه الدراسة التوسع في هذين المكونين ذلك أننا كنا قد فصلنا فيهما في أماكن أخرى يمكن الرجوع إليها في مكانها [٤٤] .

ب ـ المكونات الاجتماعية (السوسيولوجية) للخطاب

تحدد لغة الخطاب عادة من خلال العلاقة القائمة بين المرسِل من جهة والمرسَل إليه من جهة

أخرى. لذلك فإن شكل اللغة ومضمونها يتحددان بهذه العلاقة ويتأثران بها تأثراً واضحاً.

فعندما يكون للمتلقي هدف معين من تلقي النص، فإن نوعية الكلمات والتعابير والجمل التي يستعملها المرسل ستؤدي إلى هذا الهدف وتعززه وتقويه أضف إلى ذلك أن الخلفية الثقافية (الحضارية) للمرسل ستجعل الخطاب غنياً بالدلالات والمضامين التي تشد إليها المتلقي وتجعله يتفاعل مع مرسل الخطاب ومع الخطاب نفسه. ثم إن الصفات التي يتمتع بها المرسل والتي يتبوؤها من خلال مواقفه الاجتماعية لاشك في أنها تشحذ التعابير والجمل وتجعلها أكثر تأثيراً وفعالية في المتلقي.

والواقع أن الأفكار والأساليب المعبرة عنها والتي يريد طرحها المرسل ينبغي أن تنم عن بعد في النظر وتشير في الوقت نفسه إلى أن المرسل قد خبر أمور هذه الأفكار وعايشها معايشة رواية ودراية بحيث تظهره بمظهر الفاحص الخبير.

وأخيرا لابد من الإشارة إلى العبارات المناسبة التي يبدأ بها المرسل خطابه. فهذه العبارات ينبغي أن تكون مستعملة في سياقاتها المناسبة. ذلك أن الموقف الاجتماعي الذي يجمع المرسل مع متلقيه ينبغي أن يتطلب أسلوباً متماسكاً ومترابطاً ومضغوطاً على حد تعبير اللساني الأمريكي والس تشيف. وينبغي هنا أن يكون المتلقي متصلاً مع المرسل والخطاب في الوقت نفسه. وسواء أكان الخطاب منطوقاً أم مكتوباً لأن ينطق (كما هو الحال في الدراما المسرحية) ينبغي أن يحقق ماكان قد اصطلح عليه اللساني الاجتماعي الأمريكي لقداي بـ: أنماط الترميز، وأنماط التأطير، ثم أنماط السياق:

١ـ أنماط الترميز وتشمل القواعد الصوتية والصرفية والنحوية ـ الأصوات ـ تنغيم الكلام ـ نوعية الصوت البشري ـ ما يرافق ذلك من العناصر الحركية كالإيماءات وقسمات الوجه وحركة العينين. وما يرافق ذلك من العناصر المكانية كطريقة وقوف الشخصيات المتحاورة أو جلوسها مقابل بعضها بعضاً.

٢ـ أنماط التأطير وتشمل كمية الكلام ـ طريقة استهلال الحوار ـ تطوير الحوار ـ إنهاء الحوار ـ تبادل الأدوار فيه ـ كيفية معالجة موضوع البحث وتنظيمه ـ الأمور الروتينية ـ الكليشيهات ـ الطقوس المختلفة المتبعة في مجتمع من المجتمعات.

٣ـ أنماط السياق وتشمل مسرح التفاعل اللغوي ـ مكانه ـ زمانه ـ موضوع الحوار ـ الشخصيات

المشاركة في الحوار وعلاقة بعضها ببعض من النواحي الاجتماعية ـ الخلفية الحضارية الاجتماعية، والخلفيات الأخرى للشخصيات[٤٥].

وكل ذلك ينبغي أن يكون في أسلوب خطابي منطقي جميل يتصف بالدقة والانسجام والتسلسل. ومما يزيد في تأثير الخطاب على المتلقي منزلة المرسل، وعمق افكاره الدالة، وسياسته البلاغية الحكيمة في الفهم والإفهام.

ج ـ المكونات اللسانية ـ الاستراتيجيّة للخطاب

إن أول المكونات التي تميز الخطاب الأدبي المكتوب عن الخطاب الشفوي المنطوق هو أن الكاتب ينبغي أن يعدّ خطابه عندما يتناول قضايا ذات أفكار موضوعية محددة وأشكال لغوية مُنظمة.

أما إذا كان الخطاب شفوياً غير معدّ فإننا سنلاحظ أن أسلوبه سيكون عفوياً ـ تلقائيا ساخنا هو وليد وقته وساعته.

والواقع إن الفكر في الخطاب المعدّ يتسم عادة بالمنطق المتسلسل الذي يجري وفق خط مستقيم متتابع. وهكذا فإن المألوف الجاهز من القول لا نجده مطلقا في مثل هذا الخطاب. وبكلمة دقيقة، إن الحقائق والنتائج في الخطاب المعد لا يعبر عنها في إطار من التعابير الجاهزة والكليشيهات الاجتماعية المقولبة (المسكوكة كما يقترح الدكتور محمد الخناش)[٤٦]، والمتعارف عليها بين الجماعات التي تتكلم اللغة نفسها.

أي أن لغة الخطاب المعد لاتتكىء على المعنى الاجتماعي المألوف والمخزن في تعابير مقولبة أو "كبسولات" معبأة جاهزة كما هو الشأن في الخطاب العفوي غير المعد.

وبهذا فإن صاحب الخطاب المعد سينظر إلى الظاهرة الاجتماعية نظرة علمية موضوعية، تلك الصفة التي تطبع الخطاب الأدبي المكتوب وتجعله خطاباً مضغوطاً على المستويين الأسلوبي والدلالي.

والواقع إن هدف الخطاب في جميع مكوناته هو إقناع المستمع أو القارىء من خلال استخدام الحجة المنطقية المتماسكة ومن خلال استخدام الأفكار الطويلة المجمعة المنسقة ذات العلاقات الدلالية المتشابكة. ذلك لأن الخطاب الأدبي المكتوب والمعد يستعمل دائماًجملا نحوية معقدة (جملة

الصلة، جملة العطف، جملة الشرط، جملة المجهول. . . الخ). وهذا ما يجعل الخطاب مترابطاً ومحققاً للوحدة المضغوطة (compact).

فالتحويل الشرطي بأدواته المختلفة مثلاً يوقظ ـ على حد تعبير الباحث اللساني ـ النفسي ـ جورج ميللر ـ في الذاكرة عنصري الاطمئنان والتنبؤ [٤٧].

والواقع أن الجمل النواة ـ الأساسية (Kernel) تصاغ من وجهة نظر تشومسكي في جملة تحويلية مشتقة واحدة من خلال استخدام أدوات الربط والتحويل مثل (و ـ لو ـ أن ـ كما ـ لـ ـ التي. . . الخ). فهذه الأدوات الكثيرة تستطيع أن تصوغ جملة تحويلية شرطية طويلة توقظ الذاكرة وتحملها أكثر عملاً وتنبهاً كما هو الأمر في الجملة التالية:

"ولو أننا أدينا في كل مكان نشغله هذا الواجب كما يجب أن يؤدى بدقة وأمانة، لا جتزنا كثيراً من العقبات التي تقف في طريقنا".

فهذه الجملة التحويلية حسب مقياس كوك الأسلوبي تستغرق زمنا أكثر من الجملة العادية "النواة" لكي يعمل الدماغ عليها صوتياً ونحوياً ودلالياً من أجل أن يتتبعها كاملة، بحيث تصبح مادة لغوية توصيلية بين شخصين أو أشخاص.

إن استخدام أداة الربط (إنَّ) في الخطاب المعد يؤدي وظيفة نفسية أكثر منها وظيفة دلالية كما هو الأمر في الجملة التالية:

"إنَّ تنامي دور المرأة في العصر الحديث يعني تنامي المجتمع نحو الأفضل" فاستخدام أداة الربط (إنَّ) هنا يعني أن المرسل (الخطيب) يريد أن يزيل الحيرة والشك من ذهن المتلقي. فالمرسل لا يريد أن يقدم للمتلقي معلومات عامة تتعلق بتنامي دور المرأة في العصر الحديث، ذلك لأن المتلقي يعرف سلفاً هذه المعلومات ولكنه يريد أيضاً أن يثبّت هذه المعلومات في دماغ المتلقي.

بالإضافة إلى ذلك فإن الخطاب الأدبي المكتوب والمعد يستعمل جملاً تحويلية أخرى يأتي فعلها على صيغة الأمر مستخدمة ضمير المتكلم الجماعي مثل الجمل التالية:

- "فمارسوا دوركم. . . "
- "فلتكن ممارستنا كاملة. . . "
- "فلنفهم دورنا ولنكافح الخطأ والخطيئة. . . "

ثم إن الخطاب الأدبي المكتوب والمعد يستعمل أيضا الجمل التحويلية الاستفهامية التي تنطوي على دلالات من التوبيخ والنفي والحض كما هو الأمر في الجمل التالية:

- "ألا يكفي ما يقولون. . . "؟
- "فأين هي الحقيقة. . . "؟
- "ماذا تستطيع أن تحقق. "؟
- "هل هناك كاتب في الدنيا يقبل مثل هذه الشروط. . . "؟

صحيح أن هذه الجمل هي استفهامية في شكلها، إلا أن وظائفها ليست كذلك (أي ليست استفهامية). فهي تتراوح بين النفي والحض والتوبيخ والتعجب. وهذا يدل على أن الخطاب الأدبي المعد والمكتوب ينبغي أن يستخدم الأسلوب الاثنوغرافي ـ التواصلي القائم على الإيصال والتواصل الاجتماعي المبني على السياق المباشر بين المرسل وبين المتلقي. وهذا يدل أيضاً على أن الخطاب ينبغي أن يميّز تمييزاً واضحاً بين شكل اللغة ووظيفتها من جهة، وبين استثمار هذه الوظائف في مقاماتها السياقية من جهة أخرى. فإذا كان الشأن كذلك، فإن الخطاب سوف يحقق بالضبط ما كان قد دعاه اللساني الاجتماعي الأمريكي هافاوك (١٩٦٣) بـ "الفهم المتولد من تجارب الشعوب" والذي يختلف عن "الفهم المتولد من التحليل المنطقي الموضوعي البرهاني".

الفهم الأول يتعلق بالتراث الشفوي المنطوق والفهم الثاني يتعلق بالتراث الأدبي المكتوب. إن توظيف التراثين في سياقيهما المختلفين يحقق مثالية الإيصال والتواصل الاثنوغرافي في الخطاب على حد تعبير هافلوك [٤٨] ويتجلى توظيف التراثين المنطوق والمكتوب من خلال استخدام استراتيجية التكرار التي يضمّنها المرسل الخطاب المكتوب. ذلك أن صفة التكرار (في سياقها المناسب) وعلى مستوى الشكل ومستوى الدلالة تجعل الخطاب أكثر ديناميكية وحيوية وتفاعلاً. بالإضافة إلى صفة التكرار هناك الصفة التنبوية ـ المستقبلية التي يمكن أن تستعمل للتعبير عن القضايا التي يمكن فعلها في المستقبل، والتي تتجلى في صيغ التسويف (سوف ـ سـ) وياء المضارعة (يـ) والكلمات الدالة على المستقبل (غداً. . . بعد. . .).

ويعتمد الخطاب الأدبي المكتوب والمعد على العموميات دون الخوض بالتفاصيل، وهذه السمة الأسلوبيّة هي نتيجة لضبط الأفكار وتجريدها وتشذيبها وترك تفاصيلها للمتلقي كما يذهب إلى ذلك والس تشيف [٤٩]. فالخطاب الأدبي المكتوب والمعد إذا أردناه أن يكون ديناميكياً، فإننا ينبغي أن نقدم فيه معلومات مكثفة دون أية إشارة إلى تفاصيلها، ونقدم فيه أيضاً معلومات عامة ومضغوطة في إطار جذاب مستخدمين استراتيجيات الخطاب الشفوي المنطوق. لذلك فإن الكاتب ولا سيما الدرامي ـ المسرحي أو كاتب السيناريو يستخدم هنا بعض الأمثال والحكم الموجودة في التراث

الشفوي المنطوق ويضمنها المعلومات الأدبية المضغوطة والمترابطة، وبهذا فإنه سيجعل من الخطاب خطاباً حيوياً ومتألقاً وفاعلاً ومنفعلاً بينه وبين المتلقي في الوقت نفسه.

د ـ المكونات السيميائية للخطاب

إن أولى صفات الخطاب الشفوي المنطوق هي كثرة التفاصيل المتعلقة بالخصوصيات التي تعطي المتلقي حساً من الاستغراق والانغماس في تجربة المتكلم وتشعره في الوقت نفسه بغنى الفكر المتألق عند المتكلم. وقد دعا تشيف هذه الظاهرة بالتصويرية (Imageability) (٥٠). إن تصفيقاً طويلاً وحاداً من المستمعين والمتفرجين على مسرحية من المسرحيات ما هو إلا دليل قوي على صحة ما ذهب إليه تشيف في هذا المجال.

والواقع أنه لا بد هنا من ذكر حالة الانفعال في الخطاب الشفوي المنطوق الذي يمكن أن يؤثر على المستمعين المتفرجين في مسرح من المسارح، ويجعلهم يقفون ويصفقون للممثلين ولتجربتهم الفنية ولفكرهم المتألق الذكي في نطق ما كان قد أعدّ كتابة. إن التفاصيل الدقيقة في الخطاب الشفوي المنطوق يمكنها أن تولد صفة سيميائية أخرى كان قد دعاها تشيف بـ "الاستغراق" أو "الانغماس" (Involvement) (٥١) في الحدث من قبل المتكلم والمستمع (المتفرج) معاً. ويمكن أن يتجاوز الاستغراق التصفيق ليجعل الجمهور المتفرج يتحرك ويقف مشيراً إلى هذا التفاعل.

بالإضافة إلى صفة التفصيلية والتصويرية والاستغراقية في الحدث فإن الخطاب الشفوي المنطوق يتسم عادة بـ "الوقفات العديدة" (pauses) و"النغمات الصوتية المختلفة" (Intonations) والنبرات العالية والمنخفضة (stress)، التي ترمز إلى دلالات سيميائية مختلفة.

ومن سمات الخطاب الشفوي المنطوق هنا أنه يمكن أن يولد مباشرة سياقات واستجابات ساخنة عند المستمعين المتفرجين الذين ينفعلون كثيراً بما يسمعونه من الخطاب. وتتجلى هذه الاستجابات الساخنة في التعابير والإشارات السيميائية التي يبديها الجمهور كسمة الضحك والتصفيق والوقوف وتحريك اليدين... الخ.

فالمستمعون المتفرجون لا يستعملون هنا الكلمات كاستجابة للمرسل، لأن السياق لا يسمح بمثل هذه الاستجابة الكلامية (كما هو الحال في تمثيلية أو مسرحية متلفزة) إلا أن الحدث اللغوي هنا عبارة عن حركة دائرية (cyclic) يشترك فيها المرسل والمستمع والمكان والزمان والشفرة اللغوية. فكل

هذه المكونات تدور في فلك وحدة ديناميكية فاعلة ومنفعلة .

أما من الناحية النحوية ، فإن الخطاب الشفوي المنطوق يستخدم عادة الزمن الحاضر والتراكيب التي أفعالها حركية ومبنية للمعلوم ، في حين أن الخطاب الأدبي المكتوب يستخدم زمن المستقبل والتراكيب التي أفعالها مبنية للمجهول . إن هذه المكونات التي تحدثنا عنها وهي بالتحديد : الوقفات والتكرار والتغيرات الصوتية والإسراع والإبطاء والإشارات السيميائية والتغيرات الجسمانية ، إنما تظهر في الخطاب الشفوي المنطوق فقط وليس لها وجود في الخطاب الأدبي المكتوب ، ذلك أن الخطاب الأدبي المكتوب مهما بلغ نظامه من التقنية والكمالية والمثالية العالية لا يستطيع تصويرها ونقلها إلى الجمهور المتلقي المشارك .

الأمر الذي يجعلنا نستنتج أن الخطاب الشفوي المنطوق يمكن أن يتضمن وسائل وتقنيات توصيلية أكثر من الخطاب المكتوب وبهذا فإنه أكثر إيصالاً وتوصيلاً من الخطاب الأدبي المكتوب .

٥ - نتائج . . . وإرهاصات

ماذا يعني كل هذا بالنسبة إلينا نحن العرب ؟ وماذا يمكن أن يفيد الخطاب العربي من كل هذه الدراسات الغربية حول مسألة الأسلوب سواء أكان في إطار البلاغة القديمة ، أم في إطار الأسلوبيات المعاصرة ، أم في إطار نظرية تحليل الخطاب الحديثة العهد ؟

يبدو لي أننا ، نحن العرب ، يمكننا استثمار هذه الحقائق والنتائج استثماراً يمكن أن يفيد حركة المجتمع العربي الثقافية والحضارية من خلال العملية الإيصالية والتواصلية التي هي أساس مهم في نقل المعارف البشرية من جيل إلى جيل ومن ثقافة إلى ثقافة ومن مجتمع إلى مجتمعات .

ويمكننا - على هذا الأساس - تلخيص الاستفادات التي يمكن استثمارها في الأمور التالية :

١ - بما أن الشعب العربي يعتمد غالباً في عملياته الإيصالية والتواصلية على التراث الشفوي المنطوق والذي يستند إلى استراتيجيات معينة من أجل عملية الإقناع فإنه ينبغي علينا أن نعزز ونقوّي من دور الكلمة الشفوية المنطوقة والمسموعة ، وذلك لأنها أكثر نفاذاً وإقناعاً ودلالة من الكلمة الأدبية المكتوبة . (اللهم إلاّ في حال نقل هذه الكلمة الأدبية المكتوبة إلى كونها منطوقة ومعدة كما هو الحال في الكتابات المسرحية والتلفزيونية والسينمائية) .

٢ ـ ينبغي توضيح الاستراتيجيات والأساليب والطرائق المتعلقة بالخطاب المكتوب وذلك لتوصيل الأفكار إلى الجماهير بمستوياتها الثقافية والاثنية كافة، لأن هذه الاستراتيجيات مرتبطة، من الناحية العلمية، بالرؤية المنطقية والحضارية التي تسبق دائماً الرؤية المتخلفة الموجودة في المجتمعات الأقل حضارة وثقافة والأكثر أمية وتخلفاً.

إن الصفة التحليلية المنطقية البرهانية الموضوعية التي تطبع بعض الخطابات المعدّة والمكتوبة إنما هي صفة تميزها عن بعض الخطابات المنطوقة الأخرى التي تستخدم فقط التراث الشفوي المألوف، ذلك التراث الذي تعتمد عليه غالبية الجماهير العربية حتى المثقفة منها وذلك لأنها تعبر عن صفة العاطفية والحماسية التي تقوم على تكريس الواقع الاجتماعي المتخلف والذي يُسكر الجماهير العربية دون أن يوقظ فيها حوافز التفكير التحليلي المنطقي البرهاني الموضوعي الذي يشحذ الرؤية المستقبلية الحضارية نحو الأمام.

٣ ـ ويبقى جمع ذينك النوعين من الاستراتيجيات الشفوية المنطوقة والأدبية المكتوبة على أساس علمي مضبوط، يقوم على المضامين التحليلية والمنطقية والموضوعية للحدث والمؤطرة بأسلوب عاطفي حماسي جذاب يشدّ إليه المستمعين والقرّاء ويلفت انتباههم... أقول يبقى جمع هذين النوعين هدفاً مثالياً ينبغي أن يسعى إليه كل من يمارس الكتابة الإبداعية بشتى أنواعها لكي يكون الإيصال والتواصل ديناميكياً وحيوياً ولكي تكون النُقلة من التخلف إلى التقدم نقلة حذرة وواعية ومسؤولة تشبه النار المتقدة تحت الرماد.

٤ ـ إن الخطاب (اللغوي أو الأدبي) ينبغي أن يكون خطاباً معدّاً (Planned) لأن يكون غير معدّ (unplanned) بالمفهوم اللساني لهذا المصطلح. معدّاً من خلال إعمال الفكر فيه تنقيحاً وتهذيباً وتحليلاً بحيث يصبح حافزاً للتغيير من التخلف إلى التقدم، من الجهل إلى العلم ومن الفقر إلى الغنى. وغير معدّ من خلال تضمينه استراتيجيات الخطاب الشفوي المنطوق القائمة على العفوية والتلقائية والعاطفة المتولدة من السياق الساخن بين المرسِل والمرسَل إليه بحيث يشدّ المستمعين والقرّاء ويبعدهم عن الضجر والملل وبذلك فإنه لا يؤذي مشاعرهم ويجرح عواطفهم المتأججة والتي تتغذى دائماً من التراث الشفوي المنطوق.

وكما يقول أبو عثمان الجاحظ العبقري ملخصاً كلّ هذه المفاهيم اللسانية والخطابية الغربية أن علينا أن نعلم أن:

* كلام الناس في طبقات، كما أن الناس أنفسهم في طبقات. فمن الكلام الجزل والسخيف

والمليح والحسن والقبيح والثقيل . . . وكله عربي . . . وتنزيل الكلام هذه المنزلة يحتاج إلى تمام الآلة وإحكام الصنعة واقتناع المتكلم بأن سياسة البلاغة أشد من البلاغة»(٥٢).

والله أعلم

الهوامش

(١) أ ـ خرما، د. نايف (١ٹ٩٧٦) أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة. سلسلة عالم المعرفة ـ الكويت.
ب ـ الوعر، مازن (١٩٨٨ ـ المقدمة) قضايا أساسية في علم اللسانيات الحديث. دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر ـ دمشق.
ج ـ الوعر، مازن (١٩٨٩ ـ الفصل الأول) دراسات لسانية ـ تطبيقية. دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر ـ دمشق.

(٢) Ducrot, O and Todorov. T (1983: p 73). **Encyclopedic Dictionary of the Sciences of Language.** Translated by Catherine porter. The Johns Hopkins University Press, Baltimore. U.S.A.

(٣) المرجع السابق نفسه (ص٧٤)

(٤) المرجع السابق نفسه (ص٧٤)

(٥) المرجع السابق نفسه (ص٧٥)

(٦) المرجع السابق نفسه (ص٧٥)

(٧) المرجع السابق نفسه (ص٧٥)

(٨) المرجع السابق نفسه (ص٧٦)

(٩) عشقة، د. محمد نديم (ص ١٥٤ ـ ١٧٠). الأسلوبية والنقد البنيوي (مخطوط) جامعة قسنطينة ـ الجزائر.

(١٠) زرالقط، د. عبدالمجيد ١٩٨٧ ص ٢٢٢) "البلاغة العربية في أساس نشأتها نظرية في الكشف والإيصال" مجلة الفكر العربي. العدد (٤٦) معهد الإنماء العربي، بيروت ـ لبنان.

(١١) المسدي، د. عبدالسلام (١٩٧٧ ص ٤٩ ـ ٥٠) الأسلوبية والأسلوب: نحو بديل ألسني في نقد الأدب. الدار العربية للكتاب ـ تونس.

(١٢) مصلوح، د. سعد (١٩٨٤ ـ ص١٨) الأسلوب دراسة لغوية إحصائية. دار الفكر العربي ـ القاهرة.

(١٣) الفخر الرازي (ص١٤) التفسير الكبير. المطبعة العامرية. القاهرة ١٣٠٨ هجرية.

(١٤) لمزيد من التفصيل حول هذه المسألة يمكن الرجوع إلى كتب الأصوليين وفقهاء الدين وموقفهم من ظاهرة الغموض صوتاً ونحواً ودلالة. انظر بهذا الشأن:
أ ـ أحمد عبدالغفار، د. السيد (١٩٩٢) التصور اللغوي عند الأصوليين. دار المعرفة الجامعية ـ الاسكندرية ـ مصر
ب ـ حباص، د. محمد يوسف (١٩٩١) البحث الدلالي عند الأصوليين. مكتبة عالم الكتب ـ مصر.
جـ ـ السعدي، عبدالقادر (١٩٨٦) أثر الدلالة النحوية واللغوية في استنباط الأحكام مطبعة الخلود ـ بغداد.
د ـ جمال الدين، د. مصطفى (١٩٨٠) البحث النحوي عند الأصوليين دار الرشيد ـ العراق

(١٥) Palmer, F (1971: P 252) **Linguistics at Large** N. Minei, ed. London, Gollonez.

(١٦) حقي، د. ربيع (١٩٨٧) همسات المكارة المسكينة ـ رواية منشورات اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق.

(١٧) الراهب، د. هاني (١٩٨٦) بلد واحد هو العالم ـ رواية. منشورات اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق.

(١٨) السباعي، مراد (١٩٦٢) الشرارة الأولى ـ مجموعة قصصية. منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ـ سوريا.

(١٩) السباعي، مراد (١٩٨٥) سباق في مسبح الدم ـ مجموعة قصصية. منشورات اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق.

(٢٠) السباعي، مراد (١٩٩١) "تجاربي في القصة القصيرة" محاضرة ألقيت في اتحاد الكتاب العرب ـ فرع حمص.

(٢١) لقد استفدت من هذه الأفكار القيمة حول أدوات اللسانيات الشكلانية واستثمارها في حقل الأسلوبيات من الكتاب القيم الذي كتبه الباحث ايريك الكفيست والذي يقع تحت عنوان :

Enkvist, E (1973) **Linguistic Stylistics.** The Hague: Mouton, Paris - France.

(٢٢) لمزيد من التفصيل يمكن الرجوع إلى تقييمنا للتجربة الأسلوبية الإحصائية التي قام بها الباحث الدكتور سعد مصلوح في: الوعر، مازن (١٩٨٩ ص ١٦٣ ـ ٢٠٠) دراسات لسانية تطبيقية . دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر ـ دمشق

(٢٣) لمعرفة المزيد حول المفاهيم اللسانية الشكلانية التي دخلت الأسلوبيات راجع

أ ـ الوعر، مازن (١٩٨٩ ـ الفصل الثالث والرابع) دراسات لسانية تطبيقية دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر ـ دمشق.

ب ـ الوعر ، مازن (١٩٨٨ ـ الفصل الثاني) قضايا أساسية في علم اللسانيات الحديث دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر ـ دمشق.

(٢٤) يمكن الرجوع إلى الدراسة التي كتبها تشارلوت دوني بشأن أشعار وايتمان ومنها هذه القصيدة :

Downey, C (1978). **An application of Mathematical reasoning to selected poems of Walt Whitman and Emily Dickinson,** Doctoral dissertation, Brown University.

(٢٥) لمزيد من التفصيل حول القيم الدلالية اللغوية والسياقية يمكن الرجوع إلى :

الوعر، مازن (١٩٨٨ ص ٥٨ ـ ٦١) "الأدب في إطار اللغة المنطوقة واللغة المكتوبة : دراسة لسانية ـ تقنية" مجلة التوباد. الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون ـ المجلد الأول ـ العدد الرابع . الرياض.

(٢٦) Downey, C (1978 - P 8 - 16) Antithesis: **How Emily Dickinson uses style to express inner conflect? Emily Dickinson,** Bulletin (33).

(٢٧) مصلوح، د. سعد (١٩٨٤ ص ٤٦) الأسلوب: دراسة لغوية إحصائية دار الفكر العربي ـ القاهرة

(٢٨) Enkvist, E (1973: p 150) Linguistic Stylistics. Mouton, Paris.

(٢٩) Downey, C (1978) **An application of Mathematical reasoning to select poems of Walt Whitman and Emily Dickinson.** Doctoral dissertation, Brown University

(٣٠) مصلوح، د. سعد (١٩٨٤ ص ٤٢ ـ ٤٨) الأسلوب دراسة لغوية ـ إحصائية . دار الفكر العربي ـ القاهرة وقد توسع الدكتور مصلوح في ذكر هذه المجالات في كتاب قيم كان قد صدر له مؤخراً تحت عنوان في النص الأدبي . دراسة أسلوبية إحصائية . منشورات النادي الأدبي بجده ـ السعودية .

(٣١) كنّا قد عرضنا بالتفصيل للجوانب الإيجابية والسلبية للتجربة الرائدة التي قام بها الدكتور سعد مصلوح في كتابنا: دراسات لسانية تطبيقية (الفصل الثالث). دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر ـ دمشق (١٩٨٩).

(٣٢) كنّا قد عرضنا لهذه التجربة بالتفصيل وكيفية تطبيقها على رواية «قارب الزمن الثقيل» لعبد النبي حجازي في مقال نشر في مجلة البيان العدد (٢٨٧) (ص ٢٨ ـ ٤٦ : ١٩٩٠). رابطة الأدباء في الكويت ـ الكويت.

(٣٣) لمعرفة هذه التطبيقات على نحو تفصيلي (وتجنباً للتكرار) راجع: مصلوح، د. سعد (١٩٨٤ ص ٧١ و ٨١ و١٠١) الأسلوب دراسة لغوية ـ إحصائية دار الفكر العربي ـ القاهرة.

(٣٤) a. Cook, W (1969 P: 43 - 65) **Introduction to tagmemic Analysis New York,** Holt, Rinehart and Winston.

b. Cook, W (1979 P: 167 - 179) **Case Grammar: Development of the Matrix Model.** Georgetown University Press, Washington D.C.

(٣٥) ك = كلام، أد = أداة، إس = إسناد، م = مسند، م إ = مسند إليه، ف = مفضلة (حسب مفهوم سيبويه وتوزيعه لبنية باب ما الكلم في العربية) لمزيد من التفصيل راجع كتابنا:
نحو نظرية لسانية عربية حديثة لتحليل التراكيب الأساسية في اللغة العربية.
دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر ـ دمشق (١٩٨٧).

(٣٦) Areno, L (1975) **Clause Analysis Techniques Applied to the Teaching of English composition.** Washington, D.C. Georgetown University Press.

(٣٧) زكريا، د. فؤاد (١٩٨٨ ص ١٧ ـ ٢٠) التفكير العلمي. سلسلة عالم المعرفة. الكويت.

(٣٨) عرسان، د. نايف وحجاج، د. علي (١٩٨٨ ص ٤) اللغات الأجنبية تعليمها وتعلمها. سلسلة عالم المعرفة ـ الكويت.

(٣٩) Tannen, D (1983) **Spoken and Written Language.** Norwood, NJ: Ablex, U.S.A.

(٤٠) Hjelmslev, L (1961) **Prolegomena to a Theory of Language.** Translated by Francis J. Whitfield. Madison, Wisconsin.

(٤١) نقصد بالخطاب هنا النص . . . سواء أكان منطوقاً أم مكتوباً، أدبياً أم لغوياً. والمصطلح اللساني الغربي لكلمة الخطاب هو (Discourse) أما النص فيصطلح عليه في الغرب بـ (Text) سواء أكان منطوقاً (Spoken text) أم مكتوباً (Written text).

لمزيد من التفصيل حول هذا الموضوع راجع:

Tannen, D (Editor - 1982) **Analysing Discourse: Text and Talk.** Georgetown University Press, Washington, D.C.

(٤٢) لمزيد من التفصيل حول معرفة تحليل الخطاب الأدبي والخطاب اللغوي والخطاب القانوني والخطاب النقدي يمكن الرجوع إلى المحاولات التجريبية التالية:
أ ـ مصلوح، د. سعد (١٩٩١) في النص الأدبي: دراسة أسلوبية إحصائية. منشورات النادي الأدبي الثقافي بجدة ـ السعودية.
ب ـ الوعر، مازن (١٩٩٠) «تقنيات الفك والربط في الخطاب المنطوق والمكتوب» مجلة المعرفة الدمشقية. العددان (٣٢٤ ـ ٣٢٥). سوريا.
جـ ـ (١٩٩٠) «اللسانيات ودورها في التحقيقات والقوانين الجنائية» مجلة «المحامون» الأعداد (٧ ـ ٨ ـ ٩) سوريا.
د ـ (١٩٩٣ قيد الطبع) «اللسانيات وتحليل الخطاب السياسي». المجلة العربية للعلوم الإنسانية ـ الكويت.
هـ ـ (١٩٩٣ قيد الطبع) «اللسانيات وتحليل الخطاب النقدي: الرد على الشيطان أنموذجاً». مجلة تكامل المعرفة. الجمعية الفلسفية بالمغرب الرباط.

(٤٣) لمعرفة المزيد حول اللسانيات الاجتماعية ولا سيما الاثنوغرافية التواصلية يمكن الرجوع إلى الكتب القيمة التالية:
(a) Austin, J (1962) **How to do things with words.** Cambridge Mass: Harvard University Press.
(b) Searle, J (1969) **Speech Acts,** London: Cambridge University Press.
(c) Hymes, D and Gumperz, J (1972) **Directions in Sociolinguistics the Ethnography of Communication.** Holt, Rinehart and Winston, N.Y.

(d) Saville - Troike, Murel (1982) **The Ethnography of Communication** Oxford: Basil Blackwell.

(٤٤) ١ ـ الوعر، مازن (١٩٨٩ ـ الفصل الثاني: اللسانيات وموقفها من اللغة المنطوقة واللغة المكتوبة) دراسات لسانية تطبيقية. دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر ـ دمشق.

ب ـ (١٩٨٩ ص ٥٨ ـ ١٦) «الأدب في إطار اللغة المنطوقة واللغة المكتوبة» مجلة التوباد. المجلد الأول ـ العدد الرابع ـ الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون ـ الرياض.

جـ ـ (١٩٩٠ ص ١٦٣ ـ ١٨١) «تقنيات الفك والربط في الخطاب المنطوق والخطاب المكتوب» مجلة المعرفة الدمشقية. العددان (٣٢٤ ـ ٣٢٥). سوريا.

(٤٥) ١ ـ خرما، د. نايف وحجاج، د. علي (١٩٨٨ ص ١٢٥ ـ ١٢٦) اللغات الأجنبية تعليمها وتعلمها. عالم المعرفة الكويت.

b, Loveday, L (1982: P 63). **The sociolinguistics of learning and using a non-native language.** Oxford: Pergamon Press.

(٤٦) الحناش، د. محمد (١٩٩١ ص ٥) «التعابير المسكوكة» مجلة التواصل اللساني العدد الأول والثاني ـ المجلد الثالث. فاس ـ المغرب.

(٤٧) لمزيد من التفصيل حول التأثيرات التحويلية التشومسكية على الدماغ البشري راجع:

Miller, G (1973: P 3-12). "Psychology and Communication" in **Communication, Language and Meaning**, Ed by George Miller, Basic Books, Inc. Publishers, New York.

(٤٨) لمعرفة مواقف اللسانيين الاجتماعيين الأمريكيين ولاسيما هاليداي وتشيف وجودي ووات وأونج وجومبرز وكاي وأولسون من التراث الشفوي المنطوق والتراث الأدبي المكتوب راجع الكتاب القيم:

Tannen, D (1983) **Spoken and Written Language**, Norwood, NJ: Ablex. U.S.A.

(٤٩) المرجع السابق نفسه (١٩٨٣).

(٥٠) المرجع السابق نفسه (١٩٨٣).

(٥١) المرجع السابق نفسه (١٩٨٣).

(٥٢) الجاحظ (أبو عثمان). البيان والتبيين. الجزء الأول (ص ١٤٤ و ١٦٢ و ١٩٧). تحقيق عبدالسلام هارون. مصر. (١٩٦٩)

المراجع العربية

(١) الجاحظ (أبوعثمان) . البيان والتبيين. تحقيق عبدالسلام محمد هارون (١٩٦٩). مؤسسة الخانجي ـ القاهرة ـ مصر.

(٢) جمال الدين، د. مصطفى (١٩٨٠) . البحث النحوي عند الأصوليين. دار الرشيد العراق.

(٣) حبلص، د. محمد يوسف (١٩٩١) . البحث الدلالي عند الأصوليين. مكتبة عالم الكتب ـ مصر.

(٤) حقي، د. بديع (١٩٨٧) . همسات العكازة المسكية ـ رواية ـ منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق ـ سوريا.

(٥) الخمّاش، د. محمد (١٩٩١) . "حول التعابير المسكوكة في اللغة العربية" مجلة التواصل اللساني. العددان (١ ، ٢) المجلد الثالث ـ فاس ـ المغرب.

(٦) خشفة، د. محمد نديم (مخطوط) . الألسنية والنقد البنيوي. جامعة قسنطينة ـ الجزائر.

(٧) خرما، د. نايف (١٩٧٦) . أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة. سلسلة عالم المعرفة ـ الكويت.

(٨) خرما، د. نايف وحجاج، د. علي (١٩٨٨) . اللغات الأجنبية تعليمها وتعلمها . سلسلة عالم المعرفة ـ الكويت.

(٩) .الراهب، د. هاني (١٩٨٦) . بلد واحد هو العالم ـ رواية. منشورات اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ـ سوريا.

(١٠) زرانط، د. عبدالمجيد (١٩٨٧) "البلاغة العربية في أساس نشأتها في الكشف و الإيصال" مجلة الفكر العربي. العدد (٤٦) . معهد الإنماء العربي ـ بيروت ـ لبنان.

(١١) زكريا، د. فؤاد (١٩٨٨) . التفكير العلمي . سلسلة عالم المعرفة ـ الكويت.

(١٢) السباعي، مراد (١٩٦٣) . القرارة الأولى ـ مجموعة قصصية . منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ـ سوريا

(١٣) السباعي، مراد (١٩٨٥) . سباق في سبيع الدم ـ مجموعة قصصية . منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ـ سوريا.

(١٤) السباعي، مراد (١٩٩١) "تجاربي في القصة القصيرة" . محاضرة ألقيت في اتحاد الكتاب العرب ـ فرع حمص.

(١٥) السعدي، عبدالقادر (١٩٨٦) . أثر الدلالة النحوية واللغوية في استنباط الأحكام . مطبعة الخلود ـ بغداد.

(١٦) عبدالغفار، د. السيد أحمد (١٩٩٢) التصور اللغوي عند الأصوليين. دار المعرفة الجامعية ـ الاسكندرية مصر.

(١٧) الفخر الرازي. التفسير الكبير . المطبعة العامرية ـ القاهرة ١٣٠٨هـ.

(١٨) المسدي، د. عبدالسلام (١٩٧٧) . الأسلوبية والأسلوب: نحو بديل ألسني في نقد الأدب . الدار العربية للكتاب تونس.

(١٩) مصلوح، د. سعد (١٩٨٤) . الأسلوب: دراسة لغوية إحصائية. دار الفكر العربي ـ القاهرة.

(٢٠) مصلوح، د. سعد (١٩٩١) في النص الأدبي: دراسة أسلوبية إحصائية . منشورات النادي الأدبي الثقافي بجدة السعودية.

(٢١) الوعر، د. مازن (١٩٨٩) . دراسات لسانية تطبيقية . دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر. دمشق ـ سوريا.

(٢٢) (١٩٨٨) قضايا أساسية في علم اللسانيات الحديث. دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر . دمشق ـ سوريا.

(٢٣) (١٩٨٨) "الأدب في إطار اللغة المنطوقة واللغة المكتوبة" مجلة التوباد ـ العدد الرابع ـ المجلد الأول. الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون ـ الرياض ـ السعودية.

(٢٤) (١٩٩٠) "مقاييس تعقد الأسلوب: الرواية العربية أنموذجاً" مجلة البيان. العدد (٢٨٧). رابطة الأدباء والكتاب في الكويت.
(٢٥) (١٩٨٧). نحو نظرية لسانية عربية حديثة لتحليل التراكيب الأساسية في اللغة العربية. دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر. دمشق ـ سوريا.
(٢٦) (١٩٩٠) "تقنيات الفك والربط في الخطاب المنطوق والمكتوب" مجلة المعرفة الدمشقية. العددان (٣٢٤ ـ ٣٢٥). وزارة الثقافة ـ دمشق ـ سوريا.
(٢٧) (١٩٩٠) "اللسانيات ودورها في التحقيقات والقوانين الجنائية" مجلة "المحامون". الأعداد (٧ ـ ٨ ـ ٩). نقابة المحامين ـ سوريا.
(٢٨) (١٩٩٣ قيد النشر) «اللسانيات وتحليل الخطاب السياسي» المجلة العربية للعلوم الإنسانية ـ الكويت.
(٢٩) (١٩٩٣ قيد النشر) «اللسانيات وتحليل الخطاب النقدي: الرد على الشيطان أنموذجاً». مجلة تكامل المعرفة. الجمعية الفلسفية بالمغرب ـ الرباط.

المراجع الأجنبية

(1) Arena, L (1975) **Clause Analysis Techniques Applied to the teaching of English composition.** Washington, D.C. Georgetown University Press.

(2) Austin, J (1962) **How to do things with words.** Cambridge mass: Harvard University Press.

(3) Cook, W (1969) **Introduction to Tagmemic Analysis.** New York, Holt, Rinehart and Winston.

(4) Cook, W (1979) **Case Grammar: Development of the Matrix Model.** Georgetown University Press, Washington D.C.

(5) Downey, C (1978) **An application of Mathematical reasoning to select poems of Walt Whitman and Emily Dickinson.** Doctoral dissertation, Brown University.

(6) Downey, C (1978) **Antithesis: How Emily Dickinson uses style to express inner conflict?** Emily Dickinson, Bulletin (33).

(7) Ducrot, O and Todorov, T (1983) **Encyclopedic Dictionary of the sciences of Language.** Translated by Catherine porter. The Johns Hopkins University Press. Baltimore, U.S.A.

(8) Enkvist, E (1973) Linguistic stylistics. The Hague: Mouton, Paris - France.

(9) Hjelmslev, L (1961) Prolegomena to a Theory of Language. Translated by francis J. Whitfield. Madison, Wisconsin.

(10) Hymes, D and Gumperz, J (1972) **Directions in sociolinguistics the ethnography of communication.** Holt, Rinehart and Winston, N.Y.

(11) Loveday, L (1982) **The sociolinguistics of learning and using a non-native language.** Oxford: Pergamon Press.

(12) Miller, G (1973) Communication, Language and Meaning. Basic books, Inc. publishers, New York.

(13) Palmer, F (1971) Linguistics at large. N. Minnis, ed. London, Gollencz.

(14) Saville - Troike, Murel (1982) **The Ethnography of Communication.** Oxford: Basil Blackwell.

(15) Searle, J (1969) **Speech Acts.** London: Cambridge University Press.

(16) Tannen, D (1983) **Spoken and Written language.** Norwood, NJ: Ablex. U.S.A.

(17) Tannen, D (1982) **Analyzing Discourse:** Text and Talk. Georgetown University Press, Washington, D.C.



شخصيات وآراء

«هيباشيا... فيلسوفة الاسكندرية»

أ.د. إمام عبد الفتاح إمام *

* أستاذ ورئيس قسم الفلسفة بكلية الآداب - جامعة الكويت.

الاسكندرية: المتحف. .. والمكتبة

الأرجح أن بطليموس الأول[١]، أعظم خلفاء الاسكندر والملقب سوتر soter، أي المنقذ هو الذي بنى مدينة الاسكندرية تحقيقا لرغبة قائده العظيم، فقد رأى الاسكندر في نومه حلما غريبا[٢] شيخا أبيض الشعر، مهيب الطلعة يقترب منه وينشده أبياتا لهوميروس:

«هناك وسط البحر الصاخب الذي تسبح فيه مصر. .

قامت جزيرة ذائعة الصيت يطلق عليها الناس اسم فاروس Pharos[٣]. هناك. . في الداخل ميناء ذو مرسى بديع. .»[٤].

فقام من نومه وجرى لرؤية الجزيرة التي قامت في البحر على هيئة لسان طوله أكبر من عرضه، فأمر بعمل رسم هندسي للمدينة الجديدة. . ثم رحل مع أتباعه إلى الصحراء لزيارة معبد آمون في سيوه، واتجه بعد عودته من هذه الزيارة إلى فلسطين وسوريا ماضيا في فتوحاته. . .

فإذا كان الاسكندر قد اتفق مع مهندسيه على موقع المدينة وتخطيطها بوجه عام، فإنه لم يبدأ بناؤها أثناء حياته لانشغاله بأمور أخرى[٥]. والأرجح أن بطليموس الأول هو الذي شرع فعلا في بنائها. ولهذا اضطر أن يتخذ منفيس، لفترة من الزمن، مقرا لحكومته حتى يتم بناء المدينة أو الجناح الملكي على الأقل. وكان ديمتري الفاليري Demetrius Phalerius[٦]، صديق بطليموس الأول، واحدا من الفلاسفة المشائين الذين أخذوا عن أرسطو نفسه. . وقد اقترح على بطليموس إنشاء مجمع علمي تلحق به مكتبة تجمع فيها الكتب من جميع أقطار الأرض، وسمي هذا المعهد «الموسيون Mouseion »، وهي كلمة يونانية تعني «معبد ربات الفنون والعلوم» اللاتي يوحين للشاعر والكاتب والمفكر، ومنها اشتقت كلمة Museum و Musée يعني «المتحف» في اللغات

الأوروبية. ولما كان بطليموس الأول على حظ عظيم من العبقرية« فيما يقول جورج سارتون، حيث كان نصيرا للعلوم والفنون[7]. فقد رحب الملك المثقف بهذه الفكرة وشرع في تنفيذها، وعين ديمتري الفاليري مشرفا ورئيسا للموسيون، وسخّر له من المال ما شاء من أجل شراء الكتب، وجلب العلماء إلى الاسكندرية، خاصة وأن بطليموس أراد أن تنافس الاسكندرية أثينا كمركز للثقافة والعلم في العالم القديم[8].

وسرعان ما تم بناء «المتحف» في منطقة القصور الملكية فكان بناء بالغ الروعة. وكان أول من وصف لنا متحف الاسكندرية الجغرافي الشهير «سترابون Strapon» الذي زار الاسكندرية في نهاية القرن الأول ق.م وأقام بها خمس سنوات عكف فيها على تأليف كتابه الخالد في الجغرافيا ـ قال «الموسيون جزء من الحي الملكي، يحتوي مبناه على رواق، وممشى مسقوف، ومبنى كبير يتناول فيه علماء المعهد الطعام، ويعيش هؤلاء حياة مشتركة. وكانت هناك أموال عامة موقوفة على هذا المجمع العلمي، كما كان يشرف على أمور المتحف رئيس يلقب بالكاهن. كان يُعين آنذاك من قبل الملوك البطالمة، ثم أصبح الآن يعينه القيصر.»[9] وكان المتحف أول مؤسسة علمية حكومية في العالم القديم، ولذلك صحّ مقارنته بجامعاتنا لولا أنه لم يكن بهم فصولا دراسية ولا يمنح شهادات علمية، وربما كانت المحاضرات عامة. أما داخل المتحف فقد كان العلماء يعيشون كالرهبان يقيمون ويأكلون ويشربون داخل المبنى، وتنحصر دائرة نشاطهم داخله، ويبدو أنهم كانوا يتقاضون راتبا من الدولة مادام المتحف توقف عليه الأموال العامة كالمعابد تماما. يقول فارنتن «كان بالمتحف حوالي مائة أستاذ يدفع الملك مرتباتهم وقد خصصت به حجرات للأبحاث والمحاضرات والدراسة»[10].

وهناك شخصية أخرى هامة كان لها أثر كبير في النشاط الثقافي للمتحف، وهو الفيلسوف والعالم الطبيعي ستراتون straton. تلميذ ثاوفراسطس Theophrastos وخليفته في رئاسة اللوقيون ـ فبناء على اقتراح «ديمتري الفاليري» استدعى بطليموس الأول هذا الفيلسوف إلى مصر لكي يصبح معلما لأبنائه. وجاء ستراتون إلى الاسكندرية حوالي عام ٣٠٠ ق.م. ولنا أن نعتبره المؤسس الحقيقي للمتحف لأنه نقل إليه الطابع العقلي الذي انطبعت به مدرسة اللوقيون، وإليه يرجع الفضل في تحول المتحف إلى معهد للبحوث العلمية بدلا من تحوله إلى مدرسة للشعر والخطابة. ولقد بلغ من ولع «ستراتون» بدراسة الطبيعة أن كناه الناس بالفزيقي أو الطبيعي. وقد ظل ستراتون في مصر سنوات كثيرة ربما بلغت الاثنتي عشرة أو تزيد حتى دعي إلى أثينا عند وفاة ثاوفراسطس سنة ٢٨٨ حيث عُين رئيسا لمدرسة اللوقيون فكان ثالث زعمائها.. وإنه لأمر طريف أن يكون المسؤول عن تنظيم المتحف تلميذا متخرجا من مدرسة اللوقيون صار فيما بعد رئيسا لها[11].

وألحقت بالمتحف مكتبة خاصة كبرى أطلق عليها المؤرخون اسم المكتبة الكبرى أو المكتبة الأم

تمييزا لها من المكتبة «الابنة» التي ألحقت بمعبد السرابيون Serapeion بعد ذلك، وهو المعبد الذي أنشىء في عصر الملك بطليموس الثالث للإله «سرابيون» الإله الرسمي الجديد للدولة البطلمية، وكان في الحي الشعبي من المدينة حيث يقيم غالبية السكان. وكان هذا المعبد من الضخامة والروعة بحيث طبقت شهرته الآفاق وبطبيعة الحال ضم المعبد مكتبة، كما جرت العادة. لكن مكتبته في «السرابيوم» لم تكن مكتبة عادية بل سرعان ما نمت كثيرا، ووضعت فيها الكتب التي ضاقت بها مكتبة الموسيون[١٢].

ولقد غلب الطابع العلمي على المتحف واتضح ذلك في اهتمام علمائه بالعلوم الرياضية، وعلم الفلك الذي كان جزءا من الرياضة، ـ وبالعلوم الطبيعية، وعلم الحيوان، وعلم الطب ـ والتشريح، والفسيولوجيا.. الخ. وهكذا كان المتحف في بداية عهده مجمعا علميا لا شأن له بالدراسات الإنسانية. ولكن مؤسسي المتحف، والمشرفين عليه، تنبهوا إلى أهمية الدراسات الأخيرة وعرفوا أنه إذا انعذر القيام بها في المتحف ذاته، وجب أن يتم ذلك في مؤسسة ملحقة «وكانت المكتبة هي تلك المؤسسة التي اختصت بالدراسات الإنسانية»[١٣].

واهتم ملوك البطالمة بتدعيم المكتبة، ويروى أنه أمكن شراء مكتبة أرسطو نفسه بفضل «ديمتريوس الفاليري» من نيلوس Neleus تلميذ ثاوفراسطس ووريثه، مقابل مبلغ ضخم، وكانت مكتبة أرسطو تعتبر أكبر مكتبة في عصره. فكانت من أعظم مقتنيات مكتبة الاسكندرية، ومن أكثر ما جلب لها من شهرتها العالمية قديما وجعل الناس يقصدون الاسكندرية ليقرأوا في مكتبة أرسطو بعد انتقالها إليها[١٤].

وفضلا عن ذلك فقد كانت هناك مصادر شتى للكتب العديدة التي تزخر بها مكتبة الاسكندرية، إذ كان يتم الحصول عليها من سبل متوعة: فيروى، مثلاً، أن بطليموس الثاني الملقب فيلادلفوس (أي المحب لأخته) كان يقوم بشراء الكتب من أسواق أثينا وينقلها إلى مكتبة الاسكندرية. في حين أن بطليموس الثالث (يورجيتس Euergetes أي الخير) كان شغوفا بالكتب لدرجة انه حكى أنه كان يلجأ إلى وسائل تعسفية منها ما يمكن أن يسمى بالحجر على الكتب التي تحملها السفن الراسية في الميناء. فقد أصدر أمراً بأن تحمل إليه الكتب التي يمكن أن توجد في جميع السفن الراسية في ميناء الاسكندرية، فيأمر بنسخها على ورق جديد، وبعد ذلك تعطى النسخ المنقولة إلى أصحاب هذه السفن، على أن تضم الكتب الأصلية إلى حوزته لكي تودع في المكتبة. وكانت الكتب التي تورد إلى المكتبة عن هذا الطريق تُعطى عنوانا خاصا هو «من السفن»، وأما الكتب الأخرى المدون عليها تصويبات أو تعليقات فتسمى «ذات التصويبات» أو تسمى باسم صاحبها. وما أن يفرغ الموظفون أتباع الملك من نسخ الكتب التي يتم الحصول عليها من جميع ركاب

السفن وعنونتها باسم صاحبها أو حسب مصدرها، حتى يقوموا بتخزينها في المخازن حيث أنها لم تكن توضع مباشرة في المكتبات فور الحصول عليها[١٥].

وما ينهض دليلا على اهتمام بطليموس الثالث باقتناء كل صنوف الكتب الحادثة التي يرويها الطبيب الإغريقي المعروف «جالينوس» (من حوالي ١٣١م ـ إلى حوالي ٢٠١م) من أن الملك بعث إلى أثينا يطلب المخطوطات الأصلية لمسرحيات سوفوكليس، واسخيلوس، ويوريبدس التي كانت مودعة بصفة رسمية في خزائن المدينة ـ ليقوم بنسخها في الاسكندرية وردها ثانية، ونظير تسليمه تلك الأصول أودع في أثينا خمسة عشر تالنت من الفضة[١٦]. كضمان مالي مقابل حصوله على أصول تلك التراجيديات. ولكن بعد أن تم له نسخ هذه الأصول على ورق فاخر من أجود الأصناف، أرسل إلى الأثينيين النسخ المنقولة طالبا منهم الاحتفاظ بمبلغ الخمسة عشر تالنت، واستلام النسخ الجديدة المنقولة عن الأصول القديمة التي أرسلوها على أن يحتفظ هو بتلك الأصول. ولم تكن تلك خدعة أو خيانة من الملك بل كان شرطا من الأثينيين: انه إذا لم يرسل الملك الأصول القديمة واحتفظ بها فسوف يحتفظون بالتالينات، وبناء على ذلك فقد تسلموا النسخ الجديدة، وأبقوا بحوزتهم على التالينات الفضية[١٧].

ولقد بلغ ولع الملوك البطالمة بالثقافة أن نقلوا كثرة من المعتقدات المختلفة إلى اليونانية «فتم تكليف الكاهن المصري مانيتون بتأليف كتاب باللغة اليونانية عن تاريخ مصر الفرعونية» كذلك ضمت المكتبة بعض كتابات الهنود البوذيين ـ بل أرسل بطليموس الثاني (٢٨٥ ـ ٢٤٦ ق.م) إلى حاخام بيت المقدس يطلب منه إرسال الكتب الدينية لدى اليهود، ومعها عدد من رجاله اللذين يتقنون العبرية واليونانية ليقوموا بترجمتها في الاسكندرية، فكانت ترجمة التوراة المعروفة باسم الترجمة السبعينية، لأنه أرسل اثنين وسبعين من رجال الدين ليقوموا بالترجمة المطلوبة التي لا تزال موجودة حتى الآن[١٨].

العصر: المسيحية تمكن لنفسها

إذا كانت المسيحية قد عانت من الاضطهاد في جميع أرجاء الامبراطورية الرومانية، فقد بدأت تتنفس الصعداء عندما أصدر الامبراطور جالينوس في ابريل ٣١١ ـ وكان يعاني مرضا عضالا ـ قرارا بوقف الاضطهاد ملتمسا من المسيحيين أن يصلوا من أجل شفائه (ومع ذلك مات بعد أيام قليلة!). ثم صدر إعلان ميلان بعد ذلك بعامين (عام ٣١٣) الذي أعلن مبدأ التسامح الديني. وبعد اعتناق الامبراطور قسطنطين للمسيحية أصبح الطريق معبدا أمامها لكي تصبح أولا ديانة الامبراطورية الرئيسية ثم الديانة الرسمية الوحيدة في جميع أرجائها، وتمكن لنفسها ثانيا فترد الصاع صاعين لكل

من يقف في طريقها[١٩].

وما أن بدأت المسيحية تمكن لنفسها في القرن الرابع الميلادي حتى راحت تضطهد غيرها من الديانات، ومن الطوائف، حتى المسالمة منها، بل إنها اضطهدت بعض المسيحيين أنفسهم ممن لايؤمن بأفكار قادة معينين، كما فعل القديس اثناسيوس Athanasius أحد أبناء الاسكندرية، وأسقفها لأعوام طويلة مع آريوس Arius الذي كان هو الآخر قساً في كنيسة الاسكندرية.

وفي عام ٣٨٥ تولى ثيوفيلوس Theophillus منصب رئيس الأساقفة في الاسكندرية، وهو رجل ضيق الأفق شديد التعصب، فراح يعمل على تحويل المعابد الوثنية القديمة إلى كنائس. وكان منها معبد الاله ديونسيوس، وقد فعل ذلك على نحو استفز مشاعر الوثنيين والمسيحيين معا. والأهم من ذلك أنه قاد عام ٣٩١ جمعا غفيرا من الغوغاء إلى ساحة معبد «السرابيوم» وقام بنفسه بضرب تمثال الإله «سرابيس» الضربة الأولى، وتبعه المسيحيون الآخرون الذين أعملوا في المعبد ما استطاعوا من تدمير وتخريب، وسلب، ونهب، وبعد أن نفذ رئيس الأساقفة خطته أمر بتحويل البناء إلى كنيسة[٢٠].

وهكذا تحطم معبد السرابيون Serapeion عام ٣٩١ كما أبيدت مكتبته - التي أحرزت شهرة خاصة في العصر الروماني - على يد ثيوفيلوس رغبة منه في القضاء على الوثنية. والحق أن المسيحيين الأول كانوا ينظرون «إلى العلم والثقافة» على أنهما يتحدان مع الوثنية في هوية واحدة (فلا علم ولاثقافة إلا ما جاء في الكتاب المقدس)[٢١].

وهكذا شهد النصف الثاني من القرن الرابع الميلادي فترة حاسمة في التاريخ شنت فيها المسيحية على الوثنية حربا لاهوادة فيها (والواقع أنها شنت حربا على جميع الطوائف الأخرى بما في ذلك اليهود مثلا على نحو ما سنعرف بعد قليل) - واتسمت هذه الحرب بالحدة والعنف في بعض حلقاتها، ولم تقتصر الحرب على الوثنيين ومعابدهم فحسب، بل شملت كتبهم أيضا، بل جميع الكتب الأخرى التي حوت ثقافة غير مسيحية. ويشير بعض المؤرخين إلى ذلك في حزن، عندما رأوا المعابد في الاسكندرية قد خلت رفوفها من الكتب، كما تشير جميع الأدلة على أن مكتبة السرابيون ختمت تاريخها في نهاية القرن الرابع الميلادي، وأن "الموسيون" نفسه (المتحف) أغلق رسميا أيضا في وقت تدمير السرابيون - أو بعده بقليل.

ومعنى ذلك أن القصة التي تقول إن نهاية مكتبة الاسكندرية كانت على يد عمرو بن العاص عند الفتح العربي لمصر عام ٦٤٢ قصة مختلقة لا أساس لها، (وللأسف الشديد أن العرب أنفسهم

هم الذين روجوا لها) وليس ثمة ما يدعو إلى تبنيها وتفنيدها [٢٢] ويكفي أن نقول مع "جورج سارتون" إن قصة إبادة المسلمين لمكتبة الاسكندرية حين نهبوا المدينة عام ٦٤٦ "لا أساس لها أصلاً"، وهو يضيف أن القصة لاتنهض بغير البرهنة على أن المكتبة كانت قائمة في القرن السابع الميلادي، وهذا في رأيه، "أمر يحيط به كثير من الشك" [٢٣].

هيباشيا: الميلاد والنشأة

في هذا الجو ولدت "هيباشيا" فيلسوفة الاسكندرية عام ٣٧٠ للميلاد ابنة ثيون THEON أستاذ الرياضيات في المتحف، وآخر عالم عظيم من علمائه الذين سجلت أسماؤهم في سجل أساتذة متحف الاسكندرية. [٢٤]

وليست هناك وثائق عن تعليمها المبكر رغم أن معظم المؤرخين يذهبون إلى أنها قد تعلمت ودرست في البداية على يد والدها الذي كان يقوم بتدريس الرياضيات والفلك في المتحف. ولكن بما أنه لم يرد ما يؤكد لنا أن أباها درس الفلسفة، وما دامت "هيباشيا" قد درست الفلسفة ثم حاضرت فيها بعد ذلك في مدينة الاسكندرية (داخل المتحف وخارجه) ـ فلا بد لنا من أن نفترض، على أقل تقدير أنها درست الفلسفة على فلاسفة من مدرسة الأفلاطونية المحدثة، وهي الفلسفة السائدة في المدينة في ذلك الوقت، أو أنها قد ثقفت نفسها بنفسها، بقراءة تاريخ الفلسفة لاسيما مؤلفات أفلاطون وأرسطو أولاً، ثم أفلوطين والأفلاطونية الجديدة بعد ذلك [٢٥].

وهناك رأي ضعيف يقول به معجم سويداس SUIDAS LEXICON [٢٦] مفاده أن هيباشيا قد درست الفلسفة في أثينا. ويتشكك معظم المؤرخين في هذه الرواية، ويؤكدون أنها تعلمت على علماء الرياضة في متحف الاسكندرية، كما درست الفلسفة على يد باحثين آخرين (ربما كانوا من فلاسفة المكتبة). ومما يثير الشك في رواية سويداس قوله: "إن علية القوم في مدينة أثينا قد حرصوا إلى هيباشيا عندما وصلت إليها" ـ ولو صح ذلك لكان معناه أنها كانت شخصية مرموقة ومعروفة، وليست طالبة، عندما زارت المدينة. ويبدو أن القول بأن "علية القوم في مدينة أثينا قد قاموا بزيارتها" يعني أن عظماء الفلاسفة كانوا يعاملون معاملة حسنة من الشخصيات العامة في أثينا عندما يأتون لزيارتها، أو أن هيباشيا لما لها من مكانة رفيعة قد زارها علية القوم في أثينا ـ على نحو ما كان يزورها علية القوم في مدينة الاسكندرية [٢٧].

الأرجح، إذن أن هيباشيا قضت فترة التلمذة في مدينة الاسكندرية كما جاء في دائرة المعارف البريطانية: "فيلسوفة مصرية وعالمة في الرياضيات ولدت بالاسكندرية عام ٣٧٠، وماتت

بالاسكندرية في مارس عام ٤١٥ . . كانت المرأة الأولى التي لمعت في ميدان الرياضيات واشتهرت أنها عالمة فيها[٢٨] . . بل إن العبارة توحي أنها لم تترك الاسكندرية قط . وعلى كل حال فالثابت أنها قضت فترة الطلب على الأقل في هذه المدينة ، وأنها كانت طالبة مجدة ومتميزة ، وذات قدرات عالية ، وذلك لسببين على الأقل :

الأول : أن الثابت أنها تعلمت على نفقة الدولة " . . فقد دفعت لها نفقات التعليم من الموارد العامة . . "[٢٩] وذلك شيء فريد أو هو استثناء له دلالة خاصة ، لا سيما إذا عرفنا أن النساء بصفة خاصة لم يكن يتم اختيارهن لينفق عليهن من الموارد الرسمية[٣٠] .

والثاني : أنه قرب نهاية عام ٤٠٠ تم تعيينها في المتحف ، وكانت في الخامسة والعشرين (أو الثلاثين على الأكثر) من عمرها ، ويظهر هنا الاستثناء واضحا أيضا ، لا سيما إذا عرفنا أن حكومة الاسكندرية كانت مسيحية (أو شبه مسيحية) في ذلك الوقت في حين كانت هيباشيا لا تزال على ديانة اليونان . ويرى بعض المؤرخين أنه ما دامت التعيينات في المتحف كانت تتم بأمر من الامبراطور أو نوابه ، فلا بد أن تكون هيباشيا أستاذة متفوقة حتى تنعم بميزات علماء المتحف (كالراتب ، والسكن ، والمكانة . . . الخ) في هذه السن الصغيرة[٣١] .

كانت هيباشيا تلقي محاضراتها في المتحف (وربما في المكتبة) ويقول سقراط المؤرخ المسيحي إنها بزت أهل زمانها من الفلاسفة عندما عينت أستاذة للفلسفة بالاسكندرية ، فقد هرع لسماع محاضراتها عدد كبير من الناس من شتى الأقطار النائية ، وكان الطلاب يتزاحمون ويحتشدون أفواجا إليها من كل مكان ، وكانت الخطابات توجه إليها باسم " الربة Muse أو " الفيلسوفة " وعندما كانت هيباشيا تقوم بشرح مذهب أفلاطون أو أرسطو ـ كانت قاعة درسها تكتظ بأثرياء الاسكندرية وأكابرها . . كانوا يختلفون إلى قاعتها ليستمعوا إليها ، وهي تبحث في هذه الموضوعات التي أثارت الجدل منذ زمن : من أنا ؟ وإلى أين مصيري؟ وماذا في استطاعتي أن أفعل أو أن أعرف ؟ أين مكاني في نظام الأشياء؟ ما طبيعة الاله ؟ ما طبيعة الخير والشر . . . ؟[٣٢] .

ولما كانت هيباشيا معروفة بجمالها الأسطوري[٣٣] وكانت قد عزفت عن الزواج وتفرغت للفكر ، فقد كان من الطبيعي أن تتعرض لبعض المضايقات من طلاب تقدموا للزواج منها ، ولألوان أخرى من الغزل من شباب ، لا يأخذ الدراسة مأخذ الجد ، ويروي المؤرخون نماذج من هذه المضايقات فقد ظل أحد الطلاب يطاردها ، وتعمد أن يلاحقها بعد انتهائها من دروسها ، لكنها لقنت هذا الشاب الوسيم " زير النساء " درسا بأن قذفت في وجهه " بفوطة " مستعملة وإن كانت نظيفة ، وهي تصيح " إن الاستمتاع بالجنس هو هدفك أيها الشاب الأحمق ، لا الاستمتاع بالفلسفة "[٣٤] ويروي بعض المؤرخين أنها حاولت علاج الانفعالات الطائفية عند الشاب " بمناهج الفلسفة وتعاليمها " . . غير أن زير النساء لم يرتدع ، فأخذت منديلا كانت قد استعملته ، وقذفت به في وجهه وهي تقول : " هذا هو ما تحب ، أيها الشاب الأحمق وهو ليس شيئا جميلا . . " ذلك أن

الأفلاطونيين ، وهي منهم ، يعتقدون أن الخير والحكمة والفضيلة وغيرها تحمل في داخلها قيمتها ، ولهذا فإن الناس يرغبون فيها لذاتها ، اما أن يكون الشخص جميل الطلعة . جذاب المحيا ، متناسق الجسد . . الخ فتلك ليست قيما إنسانية ذات جدارة خاصة ، وهي لا ترتبط بالقيم إلا بتشابهات سطحية . ولقد كانت "هيباشيا" تدرس الفكرة الحقة عن الحب الأفلاطوني وتمارسها ، وهكذا استطاعت أن تصل بواحد من طلاب الفلسفة في الاسكندرية إلى مرحلة يشعر فيها بالخجل من نفسه ، وكانت تلك هي أفضل طريقة لعلاجه أيضا (٣٥).

ويروي لنا "ول ديورانت" ، نقلا عن سويداس suidas في معجمه ـ قصة أخرى فيها الكثير من المغالاة ، فضلا عما تنم عنه من سلوك شائن يصعب على المرء أن يصدق أن تقوم به العذراء الفاضلة "هيباشيا" كما كانوا يطلقون عليها . ومضمون القصة : "أن شابا راح يضايقها بإلحاحه المستمر حتى عيل صبرها ، فما كان منها إلا أن رفعت ثيابها ، وقالت له : "إن الذي تحبه هو هذا الذي يرمز إلى التناسل ، وليس هو شيئا جميلا قط" (٣٦). وأكبر الظن أن هذه القصة مختلقة ، بدليل أن ديورانت نفسه يتشكك فيها ويقول "لعل اعداءها هم مخترعوها" (٣٧) ذلك لأن المؤرخين الذين كتبوا عنها يجمعون على أنها كانت شخصية محترمة ، على خلق رفيع ، ولذا فمن المستبعد جدا أن يكون السلوك السابق هو ردها على الشاب الأحمق .

ومهما يمكن من شيء فالثابت أنها رفضت الزواج من كل من تقدم طالبا أن تقترن به . . . وظلت عذراء طوال حياتها كما كانت قوية الشخصية تفرض احترامها على الجميع ، ويصفها ادوارد جيبون EGIBBON (١٧٣٧ ـ ١٧٩٤) ـ وهو أعظم المؤرخين الانجليز في عصره ـ في عبارة موجزة بقوله : "رغم أن هذه العذراء المتواضعة كانت بارعة الجمال ، ناضجة الحكمة ، فإنها رفضت عشاقها ، وعلمت تلاميذها دروسا ، ولقد تلهف أشهر الناس مقاما وجدارة على زيارة تلك الفيلسوفة (٣٨). وجاء في دائرة المعرف البريطانية " . . واجتمعت لها الفصاحة والتواضع والجمال مع قدراتها العقلية الممتازة ، فجلبت عددا هائلا من التلاميذ" (٣٩) ويقول سقراط المؤرخ أنه "بلغ من رباطة جأشها ، ودماثة أخلاقها الناشئين عن عقلها المثقف ، أن كانت في كثير من الأحيان تقف أمام قضاة المدينة ، وحكامها ، دون أن تفقد وهي في حضرة الرجال ، مسلكها المتواضع المهيب ، الذي امتازت به عن غيرها والذي أكسبها احترام الناس جميعا وإعجابهم بها . . (٤٠).

غير أن هذا الإعجاب لم يكن ، في واقع الأمر يشمل الناس جميعا ، فما من شك أن مسيحيي الاسكندرية كانوا ينظرون إليها بقدر غير قليل من الكراهية وذلك لأسباب متعددة منها :

أولا : أنها ظلت على ديانة اليونان الوثنية .

ثانيا : كان المسيحيون الأول ينظرون إلى "هيباشيا" على أنها تجسيد للعلم والفلسفة والثقافة بصفة عامة وهي أمور تتحد في نظرهم مع الوثنية في هوية واحدة . يقول ولف . . A-WoLF :

"لقد كان العداء عنيفا بين المسيحية في عهدها الأول وبين الفلسفة والعلم ، ولقد تجلى هذا

العداء في موقف الاحتقار الذي كانت تقفه منها" . . (٤١) وهو ما كان يترجم على الصعيد العملي في اضطهاد المفكرين الوثنيين، وتدمير معابدهم، وإحراق كتبهم، وهدم دور العلم التي يترددون عليها، ونهب ما يجدونه فيها ـ وهو ما كان يقوده "توفيلوس" كبير الأساقفة كما سبق أن ذكرنا.

ثالثا: كانت "هيباشيا" في رأيهم ترتبط بعلاقة صداقة وطيدة مع حاكم المدينة الوثني أورستيس ORESTES الذي كان يستشيرها في كثير من المسائل الفلسفية. ولما كانت الخلافات مستمرة بين هذا الحاكم وكبير الأساقفة، فقد حملوها مسئولية هذه الخلافات، وأصبحت بها هي كذلك النقطة المحورية في التوترات وأمور الشغب، التي وقعت بين المسيحيين وأعدائهم والتي اجتاحت مدينة الاسكندرية أكثر من مرة (٤٢).

ولابد لنا أن نتوقف قليلا عند رئيس الأساقفة الذي عاصرته فيلسوفة الاسكندرية. ونعني به "القديس كيرلس" ـ وهو الذي نال لقب "القديس" لقاء ما ارتكبه من جرائم في حق الطوائف الأخرى انتصارا للمسيحية كما يقول جيبون "يعتبر لقب القديس الذي لقب به دليلا على أن آراءه وطريقه كتب لهم الغلبة في نهاية الأمر . . " (٤٣).

تولى كيرلس السكندري منصب رئيس أساقفة المدينة عام ٤١٢م خلفا لعمه توفيلوس THE-OPHILLUS بعد أن تشرب في منزل هذا العم دروس الغيرة والحقد والهوس الديني. صحيح أنه كان قد قضى خمس سنوات من شبابه في أديرة صحراء النطرون مع مجموعة من الرهبان عندما ظهر نظام الرهبنة المسيحية أول ما ظهر في مصر، وفي مدينة الاسكندرية على وجه التحديد (٤٤). لكنه رغم ذلك كانت تسيطر عليه "قيم الحياة الدنيا ومباهجها" أو بعبارة ادوارد جيبون "كان كيرلس يؤدي الصلاة والصيام خلال إقامته في الصحراء. غير أن أفكاره (وهذا تصريح من صديق له) ظلت عالقة بالدنيا". (٤٥) ولهذا فسرعان ما لبى الدعوة في شوق ولهفة، عندما استدعاه عمه "توفيلوس إلى جلبة المدينة وضجيجها حيث المناصب والأضواء والأنصار، وزخارف الحياة، فبادر الناسك الطموح إلى الاستجابة لتلك الدعوة، وشجعه عمه على تقلد منصب "واعظ الشعب"، وحقق في هذا الميدان الصيت والشهرة التي كان يرجوها، وامتلأ المنبر بجسده الضخم المهيب، ودوى صوته الرخيم في أرجاء الكاتدرائية. وكان الأصدقاء والأنصار والمعارف يجلسون هنا وهناك ليكونوا في مقدمة المصفقين المهللين من بين المجتمعين. . بينما راح الكتبة يدونون أحاديثه ومواعظه في مذكرات سريعة لتوزيعها على الجمهور.

وعندما تربع كيرلس على عرش الأسقفية، استقل بعده عن البلاط الامبراطوري ورئاسته الدينية لعاصمة ضخمة في العالم القديم هي مدينة الاسكندرية، وراح يغتصب شيئا فشيئا مكانة حاكمها المدني "أورستيس" "ORESTES" وسلطته، فتصرف بمحض إرادته في صدقات المدينة العامة والخاصة، وكان صوته يلهب مشاعر الجماهير التي تحولت حديثا إلى المسيحية. وهكذا كثر الأتباع والأنصار بل تعصب لآرائه وأفكاره كثيرون ممن ألفوا مشاهد الموت، فكانوا يطيعون أوامره طاعة عمياء. (٤٦)

واشتد حماس كيرلس لمحاربة "الهرطقة" التي اتسع مفهومها عنده حتى شمل كل من ليس مسيحيا يدين بأفكار كبير الأساقفة. فاليهود الذين زاد عددهم حتى بلغ أكثر من أربعين ألفا [٤٧] بل يرى البعض أن عدد أفراد الجالية اليهودية في الاسكندرية تجاوز يهود أورشليم نفسها في ذلك الوقت [٤٨] - كانوا يعيشون في جو من التسامح كفله القياصرة، والبطالمة، من "الوثنيين". وإقامة طويلة قدرها سبعمائة سنة منذ تأسيس الاسكندرية. غير أن كيرلس، ودون أي سند قانوني - ودون أي تفويض ملكي، ودون أن تكون له أدنى سلطة سياسية قاد، مثلما فعل عمه من قبل - مجموعة من "الغوغاء" من الجمهور المتمرد، ومن مثيري الشغب والفتنة، في فجر أحد الأيام لمهاجمة معابدهم. وعجز اليهود عن المقاومة، وهم عزل ولم يأخذوا للأمر عدته، فهدمت أماكن عبادتهم وسويت بالأرض. ثم كافأ الأسقف المناضل قواته الظافرة بأن سمح لها بنهب ممتلكات اليهود، ثم طرد من المدينة من تبقى من أبناء "الشعب الكافر" مبررا عمله هذا بأنهم كانوا مسفين في الثراء وأنهم كانوا يكرهون المسيحيين.

ولقد شكا أورستيس ORESTES حاكم مصر إلى الامبراطور مايرتكبه كيرلس من جرائم، غير أن شكواه العادلة ضاعت أدراج الرياح إذ لم تقابل من وزراء "ثيودسيوس" إلا بالنسيان السريع، لاسيما أن رئيس الأساقفة كان يلجأ إلى الهدايا الثمينة التي تساعد الذاكرة على النسيان. لكنه، مع ذلك ظل في أعماقه يضمر المقت والكراهية لهذا الحاكم، ويتربص به، حتى واتته الفرصة: "فعندما كانت عربة الحاكم تخترق شوارع المدينة هاجمها فريق مكون من خمسمائة راهب من رهبان صحراء النطرون، فهرب حارسه أمام وحوش الصحراء، وقوبلت احتجاجاته بأنه مسيحي وكاثوليكي بسيل من الحجارة، فسالت الدماء من وجهه، وسارع مواطنو الاسكندرية المخلصون إلى نجدته" [٤٩] وعلينا أن نتذكر جيدا هذه القصة التي رواها "جيبون" لأنها ستتكرر مرة أخرى مع فيلسوفة الاسكندرية بطريقة أكثر إحكاما ووحشية.

كانت "هيباتيا" تعيش للفكر وحده، بعد أن رفضت الزواج كما ذكرنا، وترهبنت في محراب الفلسفة، بطريقة تختلف كثيرا عن طريقة الرهبان سالفة الذكر. فقد عاشت العذراء حياة روحية حقيقية تستهدف البحث عن الحقيقة، وبلغ من حبها للفلسفة أنها كانت تقف في الشارع وتشرح لكل من يسألها عن النقاط الصعبة في مؤلفات أفلاطون أو أرسطو فيما يقول ديورانت [٥٠] كما درست أفلوطين، والأفلاطونية المحدثة وشددت على الحب الروحي لا الجسدي الذي يتفق بالطبع مع المذهب الأفلاطوني عموما، والأفلاطونية الجديدة بصفة خاصة [٥١]، وتلك أن تقارن بين المحبة الوثنية وأفكار "الرهبان" في وادي النطرون.

تلهف الناس لسماع "هذه العذراء المتواضعة، بارعة الجمال" كما سعى علية القوم في المدينة لزيارة تلك الفيلسوفة الشابة" فيما يروي جيبون"... وكان كيرلس يشاهد بعين الحقد والحسد ذلك الرتل الضخم من الجياد الذين اصطفوا على باب أكاديميتها.." [٥٢] فسرت إشاعة، كان هو نقيبه مصدرها على الأرجح، تقول إن "ابنة ثيون" هي العقبة الوحيدة في طريق التوفيق بين الحاكم "أورستس"، ورئيس الأساقفة كيرلس. كما لو أن العذراء المتواضعة كانت هي المصدر الذي

أوحى لرئيس الأساقفة بأن يبدأ عهده بالتنكيل باتباع نوفاتيانوس ـ وهم أكثر أبناء الطوائف براءة وبُعداً عن الأذى. [53] أو أنها هي التي أشارت عليه بمهاجمة حي اليهود في المدينة، ونهب ما فيه وطرد مَنْ فيه. أو أنها هي التي رتّبت قيام خمسمائة من الرهبان باعتراض طريق الحاكم ومهاجمته.

لم يكن شيء من ذلك صحيحاً، لكن رئيس الأساقفة كان يمهد لجريمة جديدة. ففي يوم مشئوم من فصل الصيام الكبير «المقدس»، وعلى وجه التحديد في ليلة مظلمة من ليالي مارس ٤١٥م، ولسبب مجهول حتى الآن احتار فيه المؤرخون لما ذكره المفرضون من أسباب وحجج، اعترضت جماعة من رهبان صحراء النطرون ـ الذين قضوا في الصحراء سنوات طويلة «يصارعون قوى الشر مجتمعة» كما يقولون، ويديرون معركة «صراع باطني ضد شهوات الجسد، ووسائل النفس الأمارة بالسوء». [54] اعترض هؤلاء الرهبان طريق عربة «هيباشيا» بإيعاز من كبيرهم كيرلس، فأوقفوها، وأنزلوا الفيلسوفة الشابة الجميلة ـ كما فعلوا مع حاكم المدينة من قبل ـ ثم جروها إلى كنيسة قيصرون CAESARUN حيث تقدمت مجموعة من هؤلاء الرهبان وقاموا بنزع ثيابها واحداً واحداً حتى تجردت من ملابسها لتصبح عارية كما ولدتها أمها. مشهد بالغ الغرابة يقوم به النساك الأطهار! المهم أن تقدم بعد ذلك بطرس القارىء PETER THE READER (وهو قارىء الصلوات في الكنيسة) وقام بذبحها، وهي عارية وقد أمسك بها مجموعة من الرهبان ليتمكن قارىء الصلوات من ذبحها ذبح الشاة. ثم عكف الرهبان «الأتقياء القلب» على مهمة بالغة الغرابة، وهي تقطيع جسدها إلى أشلاء مستمتعين بما يفعلون، ثم أمسكت كل مجموعة شلوا بعد شلو وراحت تكشط اللحم عن العظم بمحار حاد الأطراف. وفي شارع سيناروِن CINARON أوقدوا ناراً ذات لهب «وقذفوا في النار بأعضاء جسدها، وهي ترتعش بالحياة» فيما يقول ويلز. حتى تحول الجسد إلى رماد، وهم يتحلقون حوله «في مرح وحشي شنيع» على حد تعبير «ديورانت».

أيمكن أن يكون هؤلاء الوحوش من تلامذة المسيح؟ أيمكن أن نقول إنهم «نور العالم» و«ملح الأرض» كما كان يصف حوارييه؟. المسيح الذي عفا عن مريم المجدلية الزانية «وقال لها مغفور لك خطاياك» لوقا ٧: ٤٨ ـ وقال من زاوية أخرى «مَنْ كان منكم بلا خطيئة فليرمها أولاً بحجر..» يوحنا ٨: ٧ ـ هل يمكن لمَنْ ذبح فيلسوفة شهد لها أهل زمانها، أن يكون تلميذا «الابن الإنسان» الذي رفع شعاره في موعظة الجبل بعدم مقاومة الشر بالشر: «لا تقاوموا الشر بالشر، بل مَنْ لطمك على خدك الأيمن فحول له الآخر أيضاً..»؟ متى ٥: ٣٩.

غير أننا لا بد أن نسأل، قبل ذلك كله، لماذا جردها الرهبان من ملابسها قبل اغتيالها؟ لم تم «الذبح» في نيتهم فلِمَ يكون وهي عارية تماما؟ ألا يمكن أن يقول لنا علم النفس الشيء الكثير عن هذا الموقف الغريب؟ أليست هناك علاقة بين هذا الموقف، وما قاله صديق كرلس عنه من أن «ذكره

ظل عالقا بالدنيا؟». ألا يعني ذلك أن الرهبان عندما دخلوا في معركة مع شهوات الجسد لم ينتصروا فيها، بل كان انتصارهم ظاهريا، في حين ظلت الغلبة لهذه الشهوات؟ أيكون تجريدها من ملابسها قد تمَّ حتى يتمكن الرهبان «أنقياء القلب» من «معاينة» جسد العذراء، وهو عار تماما قبل الذبح؟. لقد سبق أن رأينا كيف حدث هذا المشهد نفسه مع «أورستيس» حاكم المدينة وكاد الرهبان أن يفتكوا به لولا أن أنقذه المخلصون من أبناء الاسكندرية: تُرى أكانوا يقومون بتجريده هو الآخر من ملابسه قبل اغتياله لو حدث أن تمكنوا منه؟ ربما ارتسمت ابتسامة عريضة على وجه القارىء لهذا السؤال، مما يجعلنا نكرر السؤال الأول: لماذا، إذن، جردوا «العذراء» من ثيابها اللهم إلا إذا كانت شهوات الجسد لا تزال طاغية، فأرادوا أن يمتعوا القلب النقي بمشهد الجسد الجميل العاري، ولما كان يصعب على الرهبان أن يصلوا إليه، فإنه يسهل عليهم تمزيقه!.

أولها: الأنشطة التعليمية

جاءت معلوماتنا عن الأنشطة التعليمية والثقافية التي قامت بها «هيباشيا» من عدد من المصادر بما في ذلك بعض تلاميذها المشهورين، فالفيلسوف اليوناني دمشيوس DAMASCIUS - وكان من أتباع الأفلاطونية الجديدة - يروي أنها كانت تحاضر في علم الهندسة والرياضيات ويخبرنا «فلوستجوريوس» PHILOSTOGORIUS أنها بذَّت في الرياضيات والدها ثيون THEON أشهر علماء متحف الاسكندرية في هذا العلم. ويروي هسيخيوس HESYCHIUS عالم النحو السكندري في أواخر القرن الرابع الميلادي، وصاحب معجم الكلمات اليونانية - أن «هيباشيا» كانت عالمة فلك ممتازة مثل والدها. ولقد تأكدت شهرتها في هذه المجالات كلها في الخطابات التي تبادلتها مع تلميذها سينسيوس SYNESIUS أشهر تلاميذها على الإطلاق، وهو يحتاج إلى أن نقف عنده قليلا:

ولد سينسيوس بقورينا (إقليم برقة الآن) وهو لهذا كثيرا ما ينسب إليه فيقال سينسيوس القوريناني - ولد حوالي عام ٣٦٥. ولقد حضر في عام ٣٩٣ من بنتا بوليس PENTAPOLIS أي المدن الخمسة ببرقة إلى الاسكندرية ليدرس على فيلسوفة شهيرة في الثالثة والعشرين من عمرها. وفي نفس التاريخ تقريبا الذي رحل فيه سينسيوس إلى الاسكندرية ليدرس على «هيباشيا»، كان الامبراطور الروماني ثيودوسيوس.. THEODOSIUS قد منع ممارسة الشعائر الدينية الوثنية في مصر حيث كانت أعمال الشغب قد انتشرت بالفعل بين الوثنيين والمسيحيين[٥٥].

حضر سينسيوس إلى الاسكندرية ليدرس الرياضيات والفلسفة على هيباشيا لكنه ظل حتى

آخر حياته صديقها الوفي، وكان يسميها «الشارحة الحقة للفلسفة الحقة». ثم زار أثينا وقويت عقيدته الوثنية، ولكنه تزوج بامرأة مسيحية عام ٤٠٣، واعتنق على أثر ذلك الديانة المسيحية، وحوّل ثالوث الأفلاطونية المحدثة المؤلف من: الواحد، والعقل، والنفس إلى الأب، والروح، والابن. وكتب كثيرا في المسيحية منها كتاب عنوانه «في انعدام النوم DEINSOMMIS وكتاب عنوانه: ديون DION»[٥٦] وسوف نعود إليها بعد قليل.

والملاحظ أنه على الرغم من تحول سينسيوس القوريناني من الوثنية إلى المسيحية، فان أستاذته هيباشيا بقيت على ديانة اليونان، ولكنها مع ذلك لم تغضب عليه، ولم تتحول مشاعرها نحوه على الإطلاق، وعندما عُين بعد ذلك «أسقفا في كنيسة كاثوليكية من كنائس بطليمية»، لم يقل حبها له، ولم تأكل الغيرة قلبها عندما كانوا يصفونه بأنه «الأسقف الفيلسوف»، ولك أن تقارن ذلك بالموقف السالف الذكر للقديس كيرلس من «هيباشيا» سواء من حيث موقفه من العقيدة أو من حيث المكانة.. في آن معا. وظلت العلاقة بينهما قائمة على المحبة والاحترام المتبادل. ويقول جورج سارتون «.. وصلنا ١٥٩ خطابا تمتد تواريخها من سنة ٣٩٤ إلى سنة ٤١٣.. وهو يسألها في الخطاب الخامس عشر أن تصنع له جهازا لقياس الوزن النوعي للسوائل BAIYILION وهو نوع من الهيدرومتر.. في هذا الخطاب أول وصف وصل إلينا لهذا الجهاز..»[٥٧].

ويذكر «سينسيوس» في خطاباته أنه كان «لهيباشيا» الفضل في تثقيفه ثقافة شاملة فقد درست له، مع شروح وافية، مؤلفات أفلاطون وأرسطو، كما درس عليها مبادئ الأفلاطونية المحدثة وأسرارها، فضلا عن بعض العلوم الطبيعية مثل علم الفلك والميكانيكا، والرياضيات[٥٨]. ونحن نعلم من مصادر أخرى أن سينسيوس درس على هيباشيا فلسفة أفلوطين، والفلسفة الدينية الوثنية التي تعارض إلى حد ما، الفلسفة المسيحية. ولقد أصبحت فلسفة أفلوطين بصفة عامة، جانبا متكاملا في عملية الانتقال العقلي من الفلسفة اليونانية الوثنية إلى المسيحية. ولقد كانت دراسة سينسيوس لأفلوطين على هيباشيا هي التي أدت به إلى اعتناق المسيحية ثم إلى أن يصبح بعد ذلك أسقفا في إحدى الكنائس الكاثوليكية كما سبق أن ذكرنا. وهو يقول في أحد خطاباته أن الناس، في ذلك العصر، لم يكن ينظرون إلى هيباشيا على أنها فقط أعظم شارحة على قيد الحياة، لفلسفة أفلاطون وأرسطو بل ان تلاميذها كانوا يأتون إليها من أماكن نائية ليدرسوا على يدها الحكمة والفلسفة الحقة. وفي خطاب من سينسيوس عام ٣٩٥ إلى هيركيولانوس.. HERCULIANUS يقول لقد سافر الشباب من قورينا CYRENE إلى الاسكندرية ليدرسوا على:

«... شخصية معروفة تماما، ويبدو أن شهرتها كانت تفوق الوصف. لقد رأيناها بأنفسنا، بعد أن سمعنا عن تلك المرأة التي تتربع، بشرف، على قمة الأسرار الفلسفية..»[٥٩].

في عام ٤٠٤ أرسل سينسيوس إلى «هيباشيا» كتابين من تأليفه هما «في انعدام النوم» و«ديون» وكانت قد عُينت في ذلك الوقت رئيسة للمدرسة الأفلاطونية الجديدة في الاسكندرية ـ وهو في هذا الخطاب يسألها أن تكتب تعليقاتها على الكتابين. ولقد لاحظ «سينسيوس» نفسه أنه ربما كان كتاب «في انعدام النوم» وحيا الهيا، وهو لهذا عازم على نشره مهما اختلفت فيه الآراء. وليس في استطاعتنا أن نستنتج من خطابه أن آراء هيباشيا الإبستمولوجية كانت تنكر الإيمان بالوحي الالهي كمصدر من مصادر المعرفة. وأغلب الظن أنها لم تناقشه في المقدمات التي بدأ منها. أما الكتاب الثاني فوضعه مختلف إذ تذكر رسالة سينسيوس أنه لن ينشر كتاب ديون DION إلا بعد أن تكتب له هيباشيا رأيها فيه، وتوافق على نشره. وبما أن الكتاب قد تم نشره بالفعل فإن لنا أن نستنتج من ذلك أن هيباشيا قد وافقت عليه. وكتاب «ديون DION» في جانب منه دفاع عن الفلسفة ضد الخطباء الذين صنفوا أنفسهم على أنهم فلاسفة. ويتحدث فيه «الاسقف الفيلسوف» عن الأفلاطونية الجديدة التي تعلمها على يد «هيباشيا» وهو مزيج من الصوفية والمذهب الكلي. فالله ليس موجوداً متعاليا فحسب، وإنما هو واحد أيضاً، ولا يمكن للإنسان أن يعرفه معرفة مباشرة بأية طريقة. ومن الواحد المتعالي المفارق يفيض النوس الكلي NOUS (العقل) التي تشبه أفكاره النظرية مثل أفلاطون. ومن النوس NOUS نفسه تفيض للمادة ماهية الكون المادي، والسبب المباشر للكون، ولموجوداته الحسية. ولما كانت المادة «شراً»، والنوس هو المقدس، ومادام الإنسان في جانب منه مادة وفي الجانب الآخر روحاً وعقلاً، فإن الإنسان في جانب منه شرير، وفي الجانب الآخر روح مقدس. وفي استطاعة الإنسان من خلال ضبط النفس، والإخضاع الكلي للحواس أن يصبح قادراً على تلقي الوحي المباشر عن الحقيقة الالهية من النوس أعني من العقل الكلي. ولقد قاربت هذه الفلسفة ذات الإبستمولوجية الدينية بين سينسيوس وهيباشيا، فهي تتفق تماما مع وثنية هيباشيا ومسيحية سينسيوس»[٦٠].

ومن الأنشطة التعليمية التي قامت بها «هيباشيا»، أنها كانت تدرس كما سبق أن ذكرنا، مؤلفات عمالقة الفلاسفة الوثنيين أفلاطون وأرسطو، كما أنها قامت بتدريس فلسفة فيثاغورس وزينوفان، والمدرسة الكلبية، ويضيف بعض المؤرخين المدرسة الرواقية أيضا، كما وضعت شروحا على فلسفة أفلوطين. ولما كانت مهتمة مثل أبيها بالرياضيات والعلوم، فربما ركزت بعض الوقت على تدريس تلك المؤلفات القديمة التي تتعلق بالميتافيزيقا، والكسمولوجيا، والإبستمولوجيا أكثر من اهتمامها بالفلسفة السياسية والأخلاقية. ومن المحتمل كذلك أن تكون قد قامت بتدريس كتاب «ديوفنطس» Diophantus علم الحساب . . Arithmeticorum[٦١].

ومن السهل أن نبين كيف أن ثقافة «هيباشيا» الفلسفية قد ساعدتها في تشكيل الأساس الطبيعي لما أصبح لاهتمامها العقلي الأول وأعني به: علم الفلك. فقد كانت، مثل والدها ثيون Theon عالمة فلك، وعالمة رياضة، (فالفلك كان فرعا من الرياضيات) ـ ولقد كان علم الفلك في

بداية القرن الخامس الميلادي من أهم العلوم في الدراسات الفلسفية التي كانت تشمل في جوفها الأفرع المختلفة من المعرفة البشرية حيث كانت الفلسفة أم المعارف أو ملكة العلوم Regina scientiarum . ومن هنا فقد سعى العلماء التجريبيون وعلماء الرياضة في آن معا إلى فهم ميتافيزيقا أرسطو، فضلا عن الفزيقا والكسمولوجيا، وتطبيقاتها. كذلك أبستمولوجيا أفلاطون وتطبيقاتها على الكون المرئي مستخدمين نظريات الرياضة والهندسة، والأدوات والأجهزة العلمية للإجابة عن أسئلة فلسفية أساسية مثل مَنْ نحن؟ وما هو مصيرنا؟ وأين مكان الإنسان في نظام الأشياء؟ . . الخ[٦٢].

الشروح

قامت «هيباشيا» على ما يروي سويداس في معجمه ـ بتأليف ثلاثة كتب هامة هي:

(١) شرح على كتاب ديفونطس Diophantus السكندري المسمى «علم الحساب Arithmeticorum» أو «الأرثمطيقا» . . كما كان يسميه العرب.

(٢) شرح على كتاب بطليموس المجموع الرياضي أو المركب الرياضي Syntaxis. Mathematica (وهو العنوان الأصلي اليوناني للكتاب المعروف في التراث العربي باسم «المجسطي» حيث كان يطلق على الكتاب أحيانا اسم Megiste Syntaxis أي المركب العظيم أو المجموع العظيم، فأخذ العرب كلمة Megiste أي العظيم وأضافوا إليها أداة التعريف AL فأصبحت المجسطي أو الكتاب العظيم!).

(٣) شروح على كتاب «قطوع المخروط Conic Sections» لأبولونيوس البرجي Apollou ins Pergaeus .
وعلى الرغم من أن سويداس يروي أن الكتب الثلاثة قد فقدت، فإن «ماري أيلين ويث» كشفت عن وجود كتابين منها على الأقل، وهما الكتاب الأول والثاني. أما الثالث فمن المحتمل أن يكون قد بقي أيضا باسم شروح على النظريات الهندسية للبرجي Pergaeus .

ويجدر بنا أن نسوق كلمة موجزة عن هذه المؤلفات:

أولا: شرح على كتاب ديفونطس.. Arithmeticorum

لقد كان ديفونطس السكندري الذي ازدهر حوالي عام ٢٥٠م، عالم رياضة مرموقاً في النصف الثاني من القرن الثالث للميلاد؛ فهو صاحب الكتاب المعروف باسم أرثمطيقا أي «علم الحساب» وكان يقع في ثلاثة عشر كتابا (أو مقالة) لم يبق منها سوى ستة كتب فحسب. ولقد اختلف الباحثون حول المقالات أو الكتب التي فقدت من كتاب ديفونطس، والمقالات أو الكتب التي ظلت موجودة حتى الآن. لكنهم، مع ذلك، متفقون على أن «هيباشيا» كانت أعظم، وأشهر شارحة لهذا الكتاب في العالم القديم. كما أننا نعرف من بعض المصادر الحديثة أن التنقيحات والتعديلات التي أدخلتها «هيباشيا» على كتاب علم الحساب هي، فيما يبدو أقدر وأعمق نسخة من هذه المخطوطة[٦٣]..

وترجع أهمية «ديفونطس» وكتابه (وبالتالي شروح هيباشيا عليه) إلى أن هذا العالم كان أول من بذر البذور التي أثمرت علم الجبر فيما بعد، وإن كان هناك إجماع على أن أثر المصريين والبابليين في أعماله الرياضية كان بارزا جدا، إذ ظل يحل كل مسألة تعرض له حلا مستقلا دون أن يرجع إلى طريقة علمية. ولا إلى قاعدة عامة. لكنه مع ذلك كان أول من تعرض لفكرة إيجاد كم مجهول له نسبة ما إلى كميات أخرى معلومة. وإن كان قد وقف في معالجته لهذه الفكرة التي أثمرت الجبر عند الطرق الفيثاغورية التي كانت ترمز لكل عدد بخط أو شكل هندسي أكثر تعقيدا والتي كانت تحل البراهين الهندسية محل العمليات الحسابية المعهودة الآن[٦٤].

وحتى نتبين جيدا مدى أهمية شروح هيباشيا على هذا الكتاب فلا بد أن نضع في ذهننا التفرقة التي ساقها أفلاطون في محاورة جورجياس Gorgias بين العلم النظري المجرد الذي يدرس موضوعات عامة بغير تخصيص وبين الفن التطبيقي لهذا العلم، فلقد ميز سقراط في هذه المحاورة بين علم الحساب Arithmetic وبين فن العد calculation (بين الجانب النظري المجرد والجانب العملي التطبيقي للحساب) ملاحظا «أن علم الحساب يبحث في العدد الزوجي والعدد الفردي بغض النظر عن كمية كل منهما أو مقدارها.. » بينما فن العد «يبحث في الكمية أو كيف يرتبط العدد الزوجي أو الفردي بنفسه من حيث الكمية من ناحية، وبعضها بالبعض الآخر من ناحية أخرى»[٦٥].

غير أن التفرقة بين الأعداد المجردة ـ كالأعداد الزوجية والفردية بصفة عامة (أعني علم الحساب) وبين الأعداد الخاصة أو النوعية أو المحددة (فن العد) كثيرا ما كانت تختفي عند

ديفونطس ، وذلك بسبب أن « فن العد » عنده كثيراً ما كان يتخذ شكلاً مجرداً . فكان دور «هيباشيا» أن شرحت أولا هذه التفرقة ، ثم أدخلت ثانيا مشكلات جديدة ، كما أسهمت في التوصل إلى بعض الحلول البديلة للمشكلات الأصلية عند ديفونطس مما أدى إلى توضيح الطابع المجرد ، فضلا عن توضيح طبيعة علم الحساب بصفة عامة ، وأبرزت إسهامات ديفونطس التي أثمرت نظرية الجبر بعد ذلك[٦٦] .

ولقد قامت « ماري ويت Mary E- Waithe » في كتابها « تاريخ الفلاسفة من النساء » المجلد الأول ص ١٨٢ — بترجمة ما أضافته « هيباشيا » من تعليقات وتنقيحات . كما قامت بترجمة جانب من الشروح المتبقية التي اشتهرت بها « هيباشيا » في العالم القديم ، وذلك في ص ١٧٨ وص ١٧٩ وص ١٨٠ ، نقلا عما نشره بول تانري Paul Tannery الذي نشر النص اليوناني ، وفي مقابله « النص اللاتيني » لكتاب ديفونطس علم الحساب كما نشر القس أ . روم A. Rome النص نفسه مع مراجعة ثيون Theon والد هيباشيا له[٦٧] .

ثانيا : شرح على كتاب بطليموس « المجـــموع الرياضي SYntaxis Mathematica » —

كان بطليموس كلوديوس Ptolemy Claudius وهو الملقب عند العرب بطليموس القلوذي ، أشهر العلماء في هذه الحقبة ، ومن أشدهم تأثيرا في الشرق والغرب بعد أرسطو ، وقد ظل كذلك حتى كوبرنيكس Copernicus وهو عالم فلك ، ورياضة (وكان الفلك فرعا من الرياضيات كما قلنا) . وجغرافي وفزيقي مصري يوناني ، ولد في صعيد مصر ، ونشأ في مدينة الاسكندرية في الربع الأخير من القرن الثاني الميلادي (حوالي عام ١٧٠ م)[٦٨] . وقد وضع بطليموس كتبا كثيرة كان أشهرها كتابه « المجموع أو المركب الرياضي » والمعروف في اليونان باسم « التصنيف العظيم في الرياضيات » ـ وهو المعروف في التراث العربي باسم « المجسطي AL mageste » نحتا من كلمة Megiste اليونانية التي تعني « عظيم » وإضافة أداة التعريف الـ AL لتعني الكلمة كما سبق أن ذكرنا العظيم فهو الكتاب العظيم : ذلك لأنه دائرة معارف في علوم الفلك والمثلثات وموضوعاته : كروية العالم ، وثبوت الأرض في مركز العالم ، والبروج ، وعروض البلدان ، وحركة الشمس ، والانقلابان الربيعي والخريفي ، والليل والنهار ، وحركات القمر وحسابها ، والخسوف والكسوف ، والنجوم الثوابت ، والكواكب المتحيرة[٦٩] .

وأكثر ما شغل بال بطليموس الكواكب المتحيرة وحركاتها (في رأي العين) إذا كانت الأرض ثابتة في مركز العالم ، والشمس والقمر والنجوم والكواكب تدور حولها من المشرق إلى المغرب ، فلماذا

ترى القمر والكواكب الخمسة (عطارد والزهرة والمريخ والمشتري وزحل) تتحير في السماء : تتقدم حينا على الشمس وتتأخر عنها حينا ، ويتقدم بعضها على بعض مرة بعد مرة وتختلف مواقعها في السماء بين حين وآخر بالإضافة إلى النجوم الثوابت ؟ .

والواقع أن مشكلة الكواكب المتحيرة كانت ترجع إلى الاعتقاد بأن الأرض ثابتة في مركز العالم، وليست كوكبا يدور حول الشمس التي هي مركز نظامنا الشمسي [٧٠] .

ولقد كان « بابوس Pappus » ، و « ثيون Theon » . والد هيباشيا — هما أعظم شراح كتاب « المجسطي » لبطليموس في ذلك الوقت . غير أن هيباشيا اشتهرت بأنها كانت منقحة لعلم الفلك عند بطليموس ، وهو ما يرويه المؤرخون من أمثال « فابريقوس Fabricus ، وسقراط المؤرخ وسويداس Suidas » وغيرهم . وقد افترضوا أن ما قامت به هذه الفيلسوفة قد فقد . غير أن مجموعة من الكتب بقيت لنا من أواخر القرن الرابع وأوائل القرن الخامس ، بما في ذلك العديد من النسخ من شروح « ثيون » على كتاب المجموع الرياضي لبطليموس ، والجداول الفلكية التي يرجح الباحثون أنها من تأليف « هيباشيا» [٧١] . ويلاحظ بول تانري Paul Tannery . . . أن ترديد الدعوى التي روج لها المؤرخ « فابريقوس » والتي تقول أن شروح هيباشيا قد فقدت ، جعل مؤرخي الرياضيات يفشلون في التعرف على اختلاف مزدوج : ظهور جداول فلكية جديدة في عصر الشراح ، تماثل العمل الأصلي من ناحية . ثم اختفاء عمل هام (شروح هيباشيا) دون أن يكون له أثر . . [٧٢] . وهكذا ينتهي تانري إلى أن الجداول الفلكية هي من تأليف هيباشيا كما ينتهي باحث آخر إلى أن مؤلفاتها وشروحها على كتاب بطليموس لم تفقد كلها ، إذ يلاحظ ج . ف . مونتوكلا J. F. Montucla بقوله :

« الكتاب الثالث من الشروح (على المجسطي Almageste) وهي الشروح التي ينسبها إليها صراحة والدها ثيون . . » [٧٣] . والظاهر أن ثيون كان يقوم بإعداد شروح على كتاب بطليموس ، وأنه طلب من « هيباشيا » مراجعة المخطوطة ومسائل رياضية ، ومنهجية ، وعقلية ، عديدة لم يقف عندها أحد من قبل : لا « ثيون » ولا بطليموس نفسه ، فبدأت هي في دراستها ومواجهتها . لكنها أثناء تحليلها لهذه المسائل ، أعادت دراسة القيم الرياضية للأحداث السماوية التي وصفها علماء الفلك القدماء بما فيهم « بطليموس » ، كما وضعت الجداول الفلكية التي جاءت كنتائج لهذه الدراسة . ولقد كانت شروحها على الكتاب الثالث من « المجسطي » (وربما الكتب التالية أيضا) هي التي جعلت تحليلاتها للموضوعات الفلسفية والرياضية أكثر ثراء وقوة . وهي الموضوعات التي أوحى بها والدها « ثيون » في شروحه الأصلية . وعندما تطورت هذه التحليلات أصبحت الشروح ، شروحها هي ، ولهذا السبب فإننا نرى المؤرخين يقولون إن والدها ينسب إليها هذه الشروح [٧٤] .

وتقع شروح «هيباشيا» على الكتاب الثالث من كتاب بطليموس «المجسطي» أو المجموع الرياضي في الصفحات من ٨٠٧ حتى ٩٤٢ في المجلد الثالث من الطبعة التي قام بنشرها الأب روم A.Rome . ولم تظهر لهذه الشروح حتى الآن أية ترجمة بلغة حديثة لأن هذا الكتاب مازال يتحدى المترجمين بصعوبته، وتعقيداته، لأن فهم النص لا يحتاج فحسب إلى معرفة باللغة اليونانية السكندرية التي كانت سائدة في القرن الخامس الميلادي، بل يتطلب كذلك إلماما دقيقا بالطبعات المبكرة لمؤلفات بطليموس، كما يتطلب أيضا معرفة بالرياضيات والفلك المصري القديم[٧٥].

والواقع أننا إذا أردنا أن نقدر شروح هيباشيا على الكتاب الثالث من المجسطي فإن علينا أن نضع هذه الشروح في سياقها التاريخي. لقد وضع بطليموس نظاما لعلم الفلك مكتملا إلى حد ما، فكان التخطيط الهندسي للسماء كما يراه علماء الفلك يناظر تقريبا النظرية الهندسية. أما التعارضات بين النظرية والملاحظات الفلكية، فقد فسرها بطليموس بافتراضه البسيط الذي جعل الأرض مركزا للكون، وظلت تلك هي النظرية المعتمدة حتى جاء كوبرنيكس Copernicus (١٤٧٣ ـ ١٥٤٣) عالم الفلك البولندي الشهير، فذهب إلى أن الأرض وسائر الكواكب السيارة تدور حول الشمس وحول نفسها. فهل قرأ كوبرنيكس تعليقات هيباشيا على الكتاب الثالث؟! أكان على علم بالانتقادات المنهجية التي وجهتها إلى بطليموس؟! الثابت، تاريخيا، أن كوبرنيكس ذهب إلى إيطاليا لدراسة علم الفلك، وأنه كان شغوفا بقراءة كل ما تستطيع يده أن تصل إليه من علماء الفلك القدامى، لاسيما بطليموس، كما أنه قرأ بإمعان الشروح التي كتبت عن بطليموس، أكان يمكن أن لا يقرأ ما أسماه البعض أعظم شروح وصلت إلينا عن بطليموس، وأعني، شروح ثيون وابنته «هيباشيا»؟! إن الثابت تاريخيا أيضا أن كوبرنيكس سافر إلى فلورنسا في الوقت الذي كانت فيه هذه الشروح مصنفة في مكتبة لورنزو دي مديتشي Lorenzo di Medici برقم ١٨٠٢٨، فهل يمكن أن يكون قد زار فلورنسا، لكنه لم يتوقف عند مكتبة تضم أعظم النصوص القديمة وأشهرها في إيطاليا؟! أيمكن ألا يكون قد قرأ هيباشيا؟![٧٦]

ثالثا: شروح على كتاب القطوع المخروطية Conic Section

يذكر «معجم سويداس» وكذلك سقراط المؤرخ، وفليريقوس وغيرهم أن هيباشيا ألفت كتابا عنوانه شروح على كتاب «القطوع المخروطية» لأبولونيوس البرجي Apolonnius of Pergaeus. والظاهر أن هذا الكتاب هو الوحيد الذي فقد من مؤلفات «هيباشيا» الثلاثة. ولقد قام عالم الفلك الانجليزي الشهير ادموند هالي Edmund Halley (١٦٥٦ ـ ١٧٤٣)، في نهاية القرن السابع عشر بتجميع النسخ العربية واللاتينية القديمة من كتاب «القطوع المخروطية» في محاولة لإعادة تجميع النص الأصلي، وما كُتب عليه من ـ

شروح، وتعليقات، وقد تعرّف على شروح «هيباشيا» من بين ما جمعه من شروح، وإنْ كان قد وجد صفحة العنوان فقط دون أن يجد نص الكتاب نفسه، كذلك لم تنجح «ماري ويث»، في العثور على المادة العلمية التي كان هالي يشتغل عليها، وما زال الأمل ضعيفا في العثور على هذا الكتاب الذي يتضمن شروح هيباشيا على النص الأصلي (٧٧).

بقي أن نشير إلى اختراعين كثيراً ما ينسبها المؤرخون إلى هيباشيا:

الاختراع الأول:

البلانسفير Planisphere وهي خريطة ذات ثلاثة أبعاد لنصف الكرة السماوية، ذات أداة تشير إلى الجزء المنظور منه في وقتٍ معين. أو الآلة الفلكية القديمة المسماة «الاسطرلاب..Astrolabe» التي طلبها منها تلميذها سينسيوس Synesius، وقد أهداها سينسيوس بعد ذلك إلى بايونوسوس Paeonius وهو نبيل في بلاط الامبراطور في القسطنطينية (٧٨).

الاختراع الثاني

يسألها سينسيوس في الخطاب الخامس عشر إليها أن تصنع له جهازاً لقياس الوزن النوعي للسوائل Baryllion وهو نوع من الهيدرومتر Hydrometer، وفي هذا الخطاب أول وصف وصل إلينا لهذا الجهاز (٧٩) ويقول «تانري» إن هذا الجهاز الذي ابتكرته هيباشيا كان يستخدم لمعرفة الأوزان المختلفة للسوائل التي يستخدمها المرضى بوجه خاص، حيث كان الطب القديم ينصح المرضى بتناول السوائل الأخف وزنا لأنها أفضل (٨٠).

خاتمة

تلك نبذة موجزة عن «هيباشيا» فيلسوفة الاسكندرية التي ولدت في جو ثقافي حرص عليه الملوك البطالمة، فدرست الفلسفة والرياضة والفلك وبزّت أهل العصر في هذه المعارف، فقد تمكنت من الفلسفة لاسيما عمالقة الفكر اليوناني زينوفان وفيثاغورس و أفلاطون وأرسطو ثم أفلوطين والأفلاطونية الجديدة، وحاضرت في الميتافيزيقا والابستمولوجيا، وأمدتها الفكرة بالأسس النظرية التي استخلصتها في تقييم النظريات الفلكية والهندسية، وكانت عقلا ناضجا شهيرا حتى قبل أن تصل إلى سن الثلاثين. لقد عاشت في بيئة عقلية كانت تستبعد منها النساء، وعينت في منصب لم

تسبقها إليه امرأة قط: رئيسة لمدرسة الأفلاطونية الجديدة، وعرفت في عصرها بالفيلسوفة العظيمة(٨١).

هذه «الفيلسوفة العظيمة» تعرضت للاضطهاد من جانب التعصب الديني، أو الهوس الديني بمعنى أدق، فتمزقت أشلاء، وألقيت أطرافها المرتعدة، فيما يقول جيبون في لهب النار». ثم أوقف البطريرك أو كبير الأساقفة» سير التحقيق والعقاب العادل بالهدايا المناسبة. غير أن مقتل هيباشيا وصم أخلاق كيرلس السكندري وديانته بوصمة عار لا تزول ولا تمحى..»(٨٢) ويقول رسل «وبعدئذ لم يعكر الفلاسفة صفو الاسكندرية أبدا..»(٨٣) فقد رحل أساتذة الفلسفة الوثنيون بعد موت هيباشيا إلى أثينا ليتقوا فيها الأذى. وكان التعليم غير المسيحي لايزال حرا نسبيا، ولا يزال معلموه آمنين على أنفسهم من غيرهم في المدن الأخرى(٨٤).

غير أن الاهتمام بهذه المرأة الممتازة استمر في الماضي وامتد، وإن كان على فترات متقطعة ولأسباب متنوعة، ففي القرن السابع عشر كتب الأديب الفرنسي Gille Menage في كتابه تاريخ الفلاسفة من النساء «قصيدة قصيرة عنوانها «في الحكمة» يقول فيها:

«لابد لكل مَنْ يشاهد، ويتأمل بيتك الطاهر...
الخالي تماما من كل زخرف أو زينة...
أن ينشغل بأمر الثقافة...
حقا، لقد انشغلت أنت بالسماء
هيباشيا، أيتها المرأة الحكيمة
لغتك عذبة.. ونجمك متألق في سماء الحكمة...»(٨٥)

وفي القرن التاسع عشر استغل الروائي الانجليزي تشارلز كنجزلي (١٨١٩ ـ ١٨٧٥) Charles Kingsley أحداث حياتها في رواية اسمها «هيباشيا» ولما كان قد عمل هو نفسه أستاذا للتاريخ بجامعة كيمبردج فقد كان لديه حس تاريخي واضح وإن لم يكن دقيقا على الدوام، فأصدر هيباشيا Hypatia عام ١٨٥٣ وفيها يعود بالزمن إلى الوراء ليصور مدينة الاسكندرية في بداية القرن الخامس الميلادي حيث نرى شابا مسيحيا اسمه فيلامون Philammon يأتي من الصحراء إلى المدينة متجذبا بقوة ليتعلم على هيباشيا في المتحف. وهنا يصور الكاتب مدينة الاسكندرية في شيء من التفصيل ويقدم وصفا وصورا جيدة للمدينة وشوارعها المزدحمة ومشاكل الحياة فيها في ذلك الوقت، كما يصور الأديب ثورة الجمهور الغاضب والقوى المتمردة ـ وينتهي بتصوير اغتيال «هيباشيا» عندئذ يعود الشاب فيلامون مرة أخرى إلى الصحراء التي جاء منها.

والواقع أن الكاتب أراد تصوير الصراع الذي حدث بين المسيحية، وهي تمكن لنفسها في بداية عهدها وبين الفلسفة اليونانية على نحو ما حدث في مدينة الاسكندرية في القرن الخامس الميلادي[٨٦].

وتزايد الاهتمام «بهيباشيا» مع نشأة الحركة النسائية، والبحث المتزايد عن الجهود النسائية في الماضي، وجمع الوثائق التي تثبت إسهامات النساء في النشاط الأدبي أو الفلسفي أو العلمي. وحديثا ظهرت جريدة في الفلسفة النسائية تحمل اسم هيباشيا Hypatia تكريما للجدة الأولى[٨٧]. وهي «مجلة فلسفية» رئيسة تحريرها مارجريت سيمونز Margaret Simons، وتصدرها جامعة الينوى في الولايات المتحدة الأمريكية[٨٨].

وفي النهاية لابد أن نقول مع جورج سارتون إن هذه المرأة العظيمة. «كان لها شرف مزدوج: فهي أول من اشتغل بالرياضيات من النساء ــ وهي من أوائل الذين استشهدوا في سبيل العلم..»[٨٩].

الهوامش

(١) احكم مصر منذ وفاة الاسكندر ٣٢٣ حتى ٢٨٢ قبل الميلاد.

(٢) من الطريف أن معبد السرابيوم serapeion بني بسبب حلم آخر رآه بطليموس الثالث ، إذ رأى من يقول له: "لابد من دين جديد" ، فأمر بأن يحضر من معبد المشترى في سينوب تمثالا لبلوتو pluto ليكون رمزا للنحلة الجديدة ، وتعاون الكاهن المصري "مانيتو" والكاهن الاغريقي تيموثياس على وضع صفات الاله الجديد واتفقا أن يطلق عليه اسم سيرابيس sarapais. قارن بنيامين فارنتن "العلم الاغريقي "ج٢ ص ٥٨ ترجمة أحمد شكري سالم مكتبة النهضة عام ١٩٥٩ ـ وليس هناك اتفاق في المصادر القديمة حول مؤسس هذا المعبد فالبعض يقول أنه بطليموس الأول أو الثاني ـ قارن د. مصطفى العبادي ص ٢١١ .

(٣) أقيم جسر يصل الجزيرة باليابسة ، كما عهد إلى سوستراتس sostratos ببناء منارة في هذه الجزيرة الصغيرة، وهي أول منارة في العالم القديم. كان لها برج يبلغ ارتفاع ٤٠٠ قدم ويسهل رؤيتها عبر الأماكن المنخفضة ، ومن البحر، من مسافات بعيدة. ذاع صيتها حتى أصبحت إحدى عجائب الدنيا السبع. وأصبح اسم الجزيرة pharos يعني منارة في جميع اللغات فهي هكذا بالانجليزية ، وهي باللاتينية faros، وبالفرنسية phare . . الخ.

(٤) الأبيات من الأوديسة لهوميروس النشيد الرابع سطر ٣٥٤ ـ وانظر ترجمة الأستاذ أمين سلامة ص ١٢٩ ـ دار الأنباء بالقاهرة.

(٥) يرى البعض أن الاسكندر وضع أساس مدينة الاسكندرية قبل أن يذهب إلى واحة سيوه. ويرى آخرون أنه تم بناؤها في عهده ـ انظر مثلا "تاريخ مصر في عصر البطالمة" للدكتور ابراهيم نصحي ص ٢١ وما بعدها من المجلد الأول مكتبة الانجلو المصرية القاهرة ١٩٧٩ (الطبعة الخامسة).

(٦) ديمتريوس الفاليري مفكر وسياسي أثيني حكم أثينا عشر سنوات (٣١٧ ـ ٣٠٧ ق. م) ثم فر إلى الاسكندرية، وعاش في بلاط صديقه بطليموس الأول ولعب دورا هاما في إنشاء المتحف والمكتبة.

(٧) جورج سارتون "العلم القديم والمدنية الحديثة" ص ٢٩ ترجمة د. عبد الحميد صبري مكتبة النهضة المصرية عام ١٩٥٩.

(٨) د. مصطفى العبادي: "العصر الهلنستي: مصر" ص ١٥٦ دار النهضة العربية بيروت عام ١٩٨٨ .

(٩) قارن محمد حمدي ابراهيم "الأدب السكندري ص ٤٣ دار الثقافة للنشر والتوزيع القاهرة عام ١٩٨٥ . ود. مصطفى العبادي مرجع سابق ص ١٥٦ ود. نجيب بلدي "تمهيد لتاريخ مدينة الاسكندرية ومدرستها" ص ٣٧ دار المعارف بمصر عام ١٩٦٢ .

(١٠) بنيامين فارنتن "العلم الاغريقي" ج٢ ص ٥٤ .

(١١) جورج سارتون "المرجع السابق ص ٣٢ .

(١٢) د. مصطفى العبادي مرجع سابق ص ١٥٦ .

(١٣) د. نجيب بلدي: "تمهيد لتاريخ مدرسة الاسكندرية وفلسفتها" ص ٣٨ دار المعارف بمصر عام ١٩٦٢ .

(١٤) د. مصطفى العبادي: المرجع السابق ص ١٥٩ .

(١٥) د. محمد حمدي ابراهيم "الأدب السكندري" ص ٤٣ .

(١٦) التالنت Talent وزنة فضة تساوي ٢٦ كيلو جراما. ويرى البعض أيضا أنها تساوي ستة آلاف دراخا يونانية. والمبلغ في جميع الحالات مبلغ ضخم.

(١٧) د. مصطفى العبادي المرجع السابق ص ١٦٢ .

(١٨) نفس المرجع في نفس الصفحة.

(١٩) هـ. أيدلوس بل: "مصر من الاسكندر الأكبر حتى الفتح العربي" ص ١٦٠ ـ ١٦١ ترجمة د. عبداللطيف أحمد علي ـ دار النهضة العربية بيروت عام ١٩٨٨.

(٢٠) د. مصطفى العبادي مرجع سابق ص ١٨٤.

(٢١) Encyclopedia Britannica, VOL. 6P200.

(٢٢) راجع التتبع الدقيق لنشأة هذه القصة المختلقة وتفنيدها كتاب الدكتور مصطفى العبادي: "العصر الهلنستي: مصر" ص ١٩٠ ـ ٢٠٥.

(٢٣) جورج سارتون "العلم القديم والمدنية الحديثة" ص ٤٠ ـ ٤١ ترجمة د. عبدالحميد صبره مكتبة النهضة المصرية عام ١٩٥٩.

(٢٤) ول ديورانت "قصة الحضارة" المجلد الثاني عشر ص ٢٤٦ ترجمة محمد بدران ـ دار الجيل للطبع والنشر ـ بيروت.

(٢٥) Ethel M. Kersey: "Women Philosophers" P.134 Greenwood Press N.Y.1989

(٢٦) شويداس Suidas مؤلف معاجم يوناني من مدينة القسطنطينية. كتب معجمه الشهير Suidas Lexicon أو Suda في أواخر القرن العاشر الميلادي. ويعد من أغنى مصادر التراث اليوناني حتى ذلك التاريخ.

(٢٧) Mary Ellen Waithe: A History of women Philosophers" Vol. I, P. 170 kluwer Academic Publishers, 1992.

(٢٨) Encyclopedia Britannica Vol. 6. p. 200.

(٢٩) Mary E. Waithe: op. cit. P. 170.

(٣٠) Ibid, P. 171.

(٣١) Ibid.

(٣٢) Ethel M. Kersey: Women Philosophers P.134 Greenwod press, N.y. 1989.

(٣٣) Ibid

(٣٤) Mary E. Waithe: op. cit, P. 172.

(٣٥) Ibid.

(٣٦) ول ديورانت: مرجع سابق ص ٢٤٧

(٣٧) نفس المرجع في نفس الصفحة.

(٣٨) ادوارد جيبون "اضمحلال الامبراطورية الرومانية وسقوطها" المجلد الثاني ص ٥٠٠ ترجمة لويس اسكندر ومراجعة أحمد نجيب هاشم الهيئة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة عام ١٩٦٩.

(٣٩) The New Encyclopedia Britannica Vol. 6 P200.

(٤٠) ول ديورانت: مرجع سابق ص ٢٤٧.

(٤١) نقلا عن د. توفيق الطويل في كتابه "قصة الصراع بين الدين والفلسفة ص ٩٤ (من الطبعة الثالثة) دار النهضة العربية ١٩٧٩.

(٤٢) The Encyclopedia Britannica Vol. 6. p. 200.

(٤٣) ادوارد جيبون "اضمحلال الامبراطورية الرومانية وسقوطها" المجلد الثاني ص ٤٩٧.

(٤٤) يذهب المؤرخون إلى أن نظام الرهبنة المسيحي نظام مصري أساساً، فهو امتداد لنظام الرهبنة أو النسك الذي عرف في عبادة سرابيس Sarapis، في منف وغيرها هـ. ايدلوس بل "مصر من الاسكندر الأكبر حتى الفتح العربي"

ص١٦٤ ـ ١٦٥ ترجمة د. عبداللطيف أحمد علي ، دار النهضة العربية بيروت عام ١٩٨٨ .

(٤٥) ادوارد جيبون : « اضمحلال الامبراطورية الرومانية وسقوطها» المجلد الثاني ص ٤٩٧ .

(٤٦) المرجع السابق .

(٤٧) المرجع السابق ص ٤٩٩ .

(٤٨) فيليب حتى «خمسة آلاف سنة من تاريخ الشرق الأدنى ص ١٨٣ وانظر أيضا غسان خالد: «أفلوطين : رائد الوحدانية» ص ٢٠ منشورات عويدات عام ١٩٨٣ . ويرى آخرون «إن عدد سكان مدينة الاسكندرية بلغ مايقرب من نصف مليون نسمة كان خمسهم من اليهود» د. أحمد صبحي في « فلسفة الحضارة » (الحضارة الاغريقية ص٢١٧) حاشية مؤسسة الثقافة الجامعية بالاسكندرية.

(٤٩) ادوارد جيبون «اضمحلال الامبراطورية الرومانية » المجلد الثاني ص ٤٩٩ ـ ٥٠٠ .

(٥٠) ول ديورانت : «قصة الحضارة» المجلد الثاني عشر ص ٢٤٧ .

(٥١) Ethel M. Kersey: op.cit P. 135

(٥٢) ادوارد جيبون مرجع سابق ص ٥٠٠ ـ ٥٠١ .

(٥٣) المرجع السابق ص ٤٩٩ .

(٥٤) هـ . أيدرس بل : مرجع سابق ص ١٦٦ .

(٥٥) ـ قارن التصوير الأدبي الرائع لقصة هيباتيا كتاب أستاذنا الدكتور زكي نجيب محمود في «مفترق الطرق» ص ٥٨ ومابعدها دار الشروق عام ١٩٨٥ . وتاريخ الفلسفة الغربية لبرتراند رسل ج ٢ ص ١٠٣ . وديورانت مرجع سابق ص٢٤٨ . . الخ .

(٥٦) Mary Ellen Waithe: op. cit. P. 173.

(٥٧) Ibid P. 174.

(٥٨) جورج سارتون «العلم القديم والمدنية الحديثة » ص ٩٧ ترجمة د. عبدالحميد صبرة.

(٥٩) Mary Ellen Waithe: op cit. P. 173.

(٦٠) Ibid

(٦١) Ibid. P. 174

(٦٢) Ibid. P. 175

(٦٣) Mary Ellen Waithe: "A history of women philosophers" Vol. I. P. 178

(٦٤) قارن عمر فروخ: «تاريخ العلوم عند العرب» ص ٢٦ ـ ٢٨ دار العلم للملايين الطبعة الرابعة بيروت عام ١٩٨٤ . ود . محمد ثابت الفندي «فلسفة الرياضة» ص ٨٣ ـ ٨٤ دار النهضة العربية الطبعة الأولى بيروت ١٩٦٩

(٦٥) Plato: Gorgias. 451 - B

(٦٦) Mary Ellen Waithe: op. cit. P. 177

(٦٧) Ibid. P. 183

(٦٨) Ethel M. Kersey: Women Philosophers P. 135

(٦٩) عمر فروخ تاريخ العلوم عند العرب ص ٤٨ دار العلم للملايين بيروت عام ١٩٨٤ .

(٧٠) المرجع نفسه ص ٤٩ .

(٧١) Mary E. Walthe: Op. cit. P. 184

(٧٢) Ibid.

(٧٣) Ibid.

(٧٤) Ibid, P. 186.

(٧٥) Ibid, P. 186.

(٧٦) Ibid, P. 188 - 189.

(٧٧) Ibid. P. 191.

(٧٨) Ibid. P. 192.

(٧٩) جورج سارتون «العلم القديم والمدنية ص ١٦٧».

(٨٠) Mary E. Walthe, Op. cit. P. 192.

(٨١) Ibid P. 193.

(٨٢) ادوارد جيبون «اضمحلال الامبراطورية الرومانية» ـ المجلد الثاني ص ٥٠١.

(٨٣) برتر اندرسل: تاريخ الفلسفة الغربية المجلد الثاني ١٠٣ ترجمة د. زكي نجيب محمود ـ لجنة التأليف والترجمة والنشر ط ٢ عام ١٩٦٨.

(٨٤) ول ديورانت: «قصة الحضارة» ـ المجلد الثاني عشر ص ٢٤٨.

(٨٥) Ethel M. Kersey: Women Philosophers, P. 136.

(٨٦) Chamber's Encyclopedia Vol. 8

وانظر أيضا الأدب الانجليزي تأليف ج. تريفل وترجمة أحمد الشويخات ص ١٨٤ ـ دار المريخ بالرياض.

(٨٧) Ethel M. Kersery: Op. Cit.

(٨٨) انظر الحركة النسائية والفلسفة ـ عدد أصدرته الجمعية الفلسفية الأمريكية في نوفمبر ١٩٨٧ "On Feminism and Philosophy"

(٨٩) جورج سارتون «العلم القديم والمدنية الحديثة» ص ١٦٨.



مناقشات

الوحدة الأوروبية بين الواقع والطموح

د. محمد ابراهيم رابوي*

* أستاذ بكلية العلوم الاقتصادية والإدارية - جامعة الامارات العربية المتحدة.

مقدمة (١)

إن فكرة توحيد أوروبا ليست فكرة حديثة، بل هي قديمة جدا، حيث يرجع بعض الكتاب جذورها إلى القرن الرابع عشر، عندما طرحت فكرة إيجاد مملكة مسيحية موحدة للدول الأوروبية (تضم الدول الأوروبية)، وبشكل أشبه ما يكون بالاتحاد الكونفدرالي بمفهوم اليوم.

وظلت الفكرة تراود كبار الساسة والاقتصاديين والعسكريين والمفكرين والأكاديميين الأوروبيين من دعاة الوحدة والتكتل ودعاة السلام. حيث يرى الكثيرون أن الوحدة الأوروبية ضرورية لاستتباب الأمن والاستقرار من ناحية، وضرورية كذلك لدفع عملية التنمية الاقتصادية الأوروبية المتوازنة في مواجهة العالم الخارجي. ولذلك أخذت الفكرة تظهر بقوة وحماس في فترات معينة وتضعف في فترات أخرى وذلك حسب الظروف الداخلية والخارجية التي مرت بها المنطقة. وكذلك كان للحكومات المختلفة التي تعاقبت في دول أوروبا أدوار متباينة تجاه فكرة توحيد أوروبا انطلاقا من المصالح المتباينة والمتضاربة في أحايين كثيرة من ناحية وانطلاقا من خلفيات القادة ومعتقداتهم ومبادئهم من ناحية أخرى.

ولقد تبلورت الفكرة بشكل جاد وعميق وبدأت خطوات التنفيذ بعد الحرب العالمية الأولى عام ١٩٢٧م عندما تم عقد مؤتمر لمجموعة من المفكرين الأوروبيين برئاسة شرفية لوزير خارجية فرنسا، أرستين بريان Briand الذي أعلن لأول مرة، عن السعي لإنشاء «الولايات المتحدة الأوروبية» ضمن برنامجه السياسي. ولقد سعى بريان إلى ذلك بالفعل أمام عصبة الأمم دون جدوى.

ولقد كانت نتائج الحرب العالمية الثانية منعطفاً جذرياً في النظام الدولي، حيث انتهت العصور التي ظلت فيها أوروبا مهيمنة على العالم. وسقطت القوتان الجبارتان (ألمانيا وإيطاليا). وظهر معسكران عملاقان متصارعان خارج القارة الأوروبية (الولايات المتحدة والاتحاد السوفياتي). وحلت الأمم المتحدة محل عصبة الأمم. وظهرت الحرب الباردة لتحل محل الحرب الساخنة. وانقسمت دول أوروبا وتفتت وتغيرت أنظمة الحكم فيها. أما بريطانيا وفرنسا فعلى الرغم من كونهما منتصرتين في الحرب إلا أن مكانتهما الدولية قد تقهقرت كثيرا وظهر ذلك جليا في أعقاب حرب السويس ١٩٥٦م. أما من الناحية الاقتصادية فقد كانت أوروبا منهارة تماما. إن كل هذه الظروف مجتمعة قد هيأت المناخ الأمني والاقتصادي والسياسي والاجتماعي والفكري لظهور فكرة الوحدة الأوروبية من جديد وتبلورها بشكل قوي هذه المرة واستمرارها إلى ما نشهده اليوم من تطورات بشأنها.

إن من بين العشرين أمة أوروبية (دول أوروبا الغربية) هناك اثنا عشر دولة فقط هم الأعضاء في الجماعة الأوروبية. أما الثماني دول الباقية فهي مرتبطة مع دول المجموعة الأوروبية إما عن طريق اتفاقيات منفردة أو عن طريق اتفاقية منطقة التجارة الحرة European Free Trade Area (EFTA)

أما اليوم ومع التطورات الدراماتيكية التي يشهدها العالم في الجوانب السياسية مثل (انهيار الاتحاد السوفياتي وظهور دول جديدة على أنقاضه، اتحاد الألمانيتين، حرب الخليج والتطورات في قضية الشرق الأوسط، التطورات في أفغانستان، تفتت بعض دول أوروبا إلى دويلات، مشكلة يوغسلافيا . . . إلخ) والجوانب الاقتصادية مثل (التكتلات الاقتصادية الكبرى، كاليابان ودول شرق آسيا الصناعية من ناحية، والولايات المتحدة والمكسيك وكندا من ناحية أخرى . . . . إلخ) والجوانب الأمنية مثل (تقلص الدور الأوروبي خلف الأطلنطي وبروز الدور العالمي لهذا الحلف، وكذلك تفتت القوة العسكرية السوفياتية وكذلك تفتت القوة العسكرية العراقية وتطور القوى العسكرية الإسرائيلية والإيرانية ودول آسيا الوسطى بشكل خاص ودول أخرى عديدة. . . . إلخ) فمع كل هذه التغيرات لابد لدول أوروبا أن تعيد النظر مرات ومرات في مستوى اتحادها وكيفية تطويره.

تطورات الوحدة الأوروبية من بعد الحرب العالمية الثانية

الجانب النظري

نظرية التكامل

بعد الحرب العالمية الثانية ظهرت في أوروبا مجموعات من الأكاديميين السياسيين والاقتصاديين

الذين تبنوا أفكار التكامل والوحدة الأوروبية التي يجب أن تقود في النهاية إلى ما سمي «الولايات المتحدة الأوروبية» على غرار الولايات المتحدة الأمريكية. من هؤلاء الأكاديميين E.B. Hass, P.H. Hay, P. Taylor, L. Lindberg, J. Lodge D. Puchala, C.J. Friedrich وكثيرون غيرهم[٢]

إن الاتجاهات الثلاثة الرئيسية في دراسة التكامل الأوروبي، وهي (الفدرالية Federalism والوظيفية البنيوية Functionalism والوظيفية البنيوية الجديدة Neofunctionalism) قد تأثرت بشكل كبير جدا بالأفكار والممارسات الليبرالية والديمقراطية الغربية وكذلك تأثرت كثيرا جدا بالاتجاهات وأفكار ومعتقدات الكتاب الذين تبنوها بشكل ذاتي. وظهرت هناك مفاهيم واتجاهات أخرى عديدة غير التي ذكرناها، منها ما هو طموح جدا ومنها ما هو عملي وأكثر واقعية. وبالتالي فلا يوجد، حتى اليوم، مفهوم موحد للوحدة الأوروبية على جميع المستويات (على المستوى الفكري والأكاديمي وعلى المستوى السياسي والاقتصادي والقانوني والاجتماعي التطبيقي وكذلك على مستوى رجل الشارع الأوروبي)، بل توجد مفاهيم متعددة لها. لذا وجب إيضاح ما تعنيه الاتجاهات الثلاثة التي ذكرناها.

الفدرالية FEDERALISM

ينادي أصحاب هذا الاتجاه بضرورة قيام «الولايات المتحدة الأوروبية» ويؤسسوا فكرهم هذه على فكرة الدولة الفدرالية الحديثة مثل الولايات المتحدة الأمريكية. غير أننا نجد انقسامات كثيرة حتى بين الفدراليين أنفسهم، فلا يوجد بالتالي مفهوم موحد للاتحاد الفدرالي الأوروبي على الرغم من المحاولات الجادة لايجاد مفهوم موحد له. فبعضهم يركزون على ضرورة قيام دستور مكتوب لهذا الاتحاد الفدرالي، وكذلك مؤسسة سياسية مركزية تتضمن سلطة تشريعية (برلمان ومحكمة) وسلطة تنفيذية. ويتم بالتالي في هذا الدستور تخلي الحكومات الأعضاء في الاتحاد عن بعض سياداتها إلى المؤسسة السياسية المركزية.

ويرى الكثير من الفدراليين أن الاتحاد الفدرالي الأوروبي يجب أن ينسحب إلى أبعد من ذلك حيث أن الأمر يتعلق بتغيير كل شئون الحياة بدءا من الدساتير والحكومات ومرورا بالنواحي الفكرية والعقائدية وانتهاء بأبسط الأمور حتى الأندية الرياضية يجب أن يشملها التكامل.
ويرى البعض أن الاتحاد الفدرالي الأوروبي يعني تنظيما سياسيا لمجتمعات مختلفة. كما يراه البعض الآخر على أنه طريقة لتقسيم القرارات والوظائف الحكومية.

كل ذلك كان من الناحية الفكرية والأكاديمية أما من الناحية التطبيقية العملية فنجد تباينات واختلافات كبيرة جدا وتضارب في المصالح الاقتصادية والأمنية والسياسية والاجتماعية.

إن الحكومات البريطانية، التي كانت تنادي بالوحدة الأوروبية، منذ البداية كانت تعارض فكرة الاتحاد الفدرالي الأوروبي، وذلك على الرغم من قيادتها لحركة أوروبا الموحدة واشتراكها في الهيئة الأوروبية للتعاون الاقتصادي. ولقد صرح رئيس الوزراء البريطاني السير ونستون تشرشل أن بريطانيا تدعم قيام الولايات المتحدة الأوروبية ولكنها لاتنوى الدخول في هذا الاتحاد وذلك بسبب ارتباطاتها بدول الكومونولث والولايات المتحدة الأمريكية [٣] ويرى تشرشل أن العمود الفقري في هذا الاتحاد الأوروبي المقترح هما ألمانيا وفرنسا بشكل خاص غير أن الدول الصغيرة سوف يكون لها مكانتها أيضا. وسميت هذه المجموعة التي تزعمها ونستون تشرشل عام ١٩٤٨م الاتحاديين Unionists وذلك تمييزا لهم عن الفدراليين Federalists أما فرنسا فكانت، وما زالت، تنظر إلى ألمانيا بحذر وخوف شديدين.

الوظيفية البنيوية Functionalism

إن نظرة الوظيفيين، الذين يتزعمهم David Mitrany، نظرة واقعية وعملية أكثر وأقل طموحا من نظرة الفدراليين. فالوظيفيون يستبعدون الاتحاد السياسي الفدرالي الطموح بعد الحروب الساخنة التي لم تبق ولم تذر. إن نظرة الوظيفيين نظرة عالمية، وليست أوروبية محضة، فهم يرون أن السلام يجب أن يستتب ويسود العالم بأسره وليس أوروبا وحدها. وأن ذلك من الممكن جدا تحقيقه عن طريق التعاون والتنسيق الاقتصادي وفصله عن الجانب السياسي وذلك بالتخلي عن الأنانية والإقليمية والنظر إلى الأمور نظرة عالمية [٤].

ويرى الوظيفيون أن هناك خطوتين يجب تطبيقهما لتحقيق ذلك وهما [٥]:

- العمل على إضعاف الدولة القومية ودورها القومي، وذلك حتى تضعف سيادتها لصالح المجتمع الإقليمي ومن ثم المجتمع العالمي.
- إن ولاء الأفراد لدولهم يجب أن ينمى جنبا إلى جنب مع ولاء الأفراد للمجتمع الإقليمي والمجتمع الدولي اللذين ترتبط بهما مصالح الأفراد الاقتصادية ورفاهيتهم.

وإن الدولة القومية بهذه الطريقة سوف تكون أكفأ في أداء وظائفها وتحقيق مصالحها ومصالح رعاياها وذلك من منطلق فكرة الاعتماد المتبادل أو المتداخل. فهم يرون أن بعض الأمور الاقتصادية

من الممكن جدا عزلها عن الجانب السياسي .

ولقد تعرضت أفكار الوظيفيين البنيويين لانتقادات شديدة جدا من كثير من الكتاب والمفكرين وخصوصا فيما يتعلق بالفصل بين الاقتصاد والسياسة وعالمية موضوع التعاون والتنسيق .

الوظيفة البنيوية الجديدة Neofunctionalism

إن نظرة الوظيفيين الجدد ، اللذين يتزعمهم Hass ، هي تطوير لأفكار الوظيفيين . حيث يرى هؤلاء أن المصلحة الفردية الذاتية هي المحرك الرئيسي للنشاط الاقتصادي للأفراد ، وأن المصالح الاقتصادية بين الدول لا تنفصل عن النواحي السياسية والأمنية . وأن التداخل بين القوى السياسية والاقتصادية يجب أن يشتغل لتعظيم مصالح الدول .

إن الوظيفيين الجدد يركزوا أيضا على مسألة الولاء للدولة الأم ثم الولاء للدولة الإقليمية أو المجتمع السياسي المتكامل والتي أسموها Supranational State وهي النقطة التي يلتقوا فيها مع الفدراليين .

. ولقد تعرضت أفكار الوظيفيين الجدد لانتقادات عديدة في ضوء تجربة الجماعة الأوروبية European Community (EC) وفي ضوء التطورات السياسية في أوروبا ودول العالم الثالث. حيث ان الاتحادات في الواقع العملي التطبيقي بعدت كثيرا عما تصوره أصحاب هذه النظريات [٦] .

الجانب العملي التطبيقي

مشروع مارشال وتطوراته [٧] .

لقد كان من حصاد الحرب العالمية الثانية بروز شعبية الأحزاب الشيوعية في أوروبا ، التي حصلت على ما لا يقل عن ٢٥٪ من أصوات الناخبين وبشكل خاص في فرنسا و إيطاليا في أول انتخابات أجريت بعد الحرب مباشرة . مما بدا واضحا أن لدى الجماهير الرغبة الأكيدة في الإطاحة بالحكومات البرجوازية . ولقد أدى ذلك إلى تخوف الولايات المتحدة الأمريكية ، التي بادرت في طرح مشروع مساعدات مالية واقتصادية كبيرة . لدول أوروبا . وسمي المشروع باسم وزير الخارجية الأمريكي جورج مارشال حيث انه هو الذي أعلن عنه في ٥ حزيران ١٩٤٧م .

إن مشروع مارشال ، في ظاهره ، مشروع اقتصادي محض يهدف إلى مساعدة دول أوروبا ماليا واقتصاديا لكي تنهض بعدما مزقتها الحروب وتبدأ في البناء والتنمية الاقتصادية من جديد ، حيث سيشكل ذلك طلبا خارجيا كبيرا وفعالا على السلع والخدمات الأمريكية . غير أن البعدين الأمني والسياسي كانا كبيرين وواضحين في هذا المشروع وذلك من خلال الشروط التي تضمنها المشروع وطبيعة المشروع ذاته . فأما عن طبيعته فقد كان المشروع يهدف إلى كل ما غرب جبال الأورال (أي أوروبا الشرقية والغربية معا) ، مما حدا بالاتحاد السوفياتي لرفض المشروع باعتباره تدخلا صارخا في سيادته . ومن ثم استبعدت أوروبا الشرقية من هذا المشروع . وأما عن الشروط التي تضمنها فمن الممكن إيجازها في الآتي :

١ ـ يجب على الدول الأوروبية أن تتفق فيما بينها على حجم المساعدات المطلوبة لكل منها .
٢ ـ يجب على هذه الدول أن تقوم بعمل مشترك لبناء اقتصادياتها وأن تخفف الحواجز التجارية القائمة فيما بينها .
٣ ـ يجب على هذه البلدان أن تضمن الاعتماد على ذاتها بحلول عام ١٩٥٢م .
٤ ـ يجب على هذه الدول أن تؤسس منظمة دولية تقوم بالعمل كوكالة للتعاون فيما بينها ، وذلك لكي تتولى عملية تطبيق هذا المشروع .

ولقد نشأ خلاف شديد بين كل من فرنسا وبريطانيا حول طريقة تطبيق هذا المشروع . فبينما سعت فرنسا إلى إنشاء منظمة فوق قومية Supranational مستقلة ، كانت بريطانيا تسعى لأن تكون تلك المنظمة مجرد أداة أمريكية رسمية طيعة لتنفيذ هذا البرنامج (مشروع مارشال) . وتمخض الخلاف الفرنسي البريطاني عن حل يكاد يكون أقرب إلى وجهة النظر البريطانية التي تميل لإرضاء الولايات المتحدة الأمريكية ، حيث تم إنشاء اللجنة الأوروبية للتعاون الاقتصادي . . وتحولت هذه اللجنة فيما بعد إلى ما عرف بـالمنظمة الأوروبية للتعاون الاقتصادي Organization of European Economic Co-operation (OEEC). والتي توجب عليها تطبيق مشروع مارشال كما تريده الولايات المتحدة الأمريكية . ولقد وقع على اتفاق إنشاء هذه المنظمة سبع عشرة دولة أوروبية هي : ألمانيا الغربية ، وإيطاليا ، وبريطانيا ، وفرنسا ، والنمسا ، وهولندا ، وبلجيكا ، ولكسمبورج ، والدانمارك ، والنرويج ، والسويد ، وسويسرا ، وإيرلندا ، وأيسلندا ، والبرتغال ، وتركيا ، واليونان . وتم ذلك في مؤتمر باريس في ١٦ نيسان ١٩٤٨م . ثم انضمت الولايات المتحدة الأمريكية وكندا إلى هذه المنظمة في حزيران ١٩٥٠م . كعضوين منتسبين [٨] .

وأصبحت عملية تطوير هذه المنظمة ساحة للخلافات بين فرنسا وبريطانيا التي كانت ماتزال تشعر في كونها دولة عظمى لن تتخلى عن سيادتها . ولقد كانت هذه الخلافات شديدة وحادة في جميع

المناسبات والمؤتمرات، التي تحتاج إلى جهد كبير لتتبع مسارها التاريخي ليس مجال بحثه هذه الورقة. وفي ٣٠ أيلول ١٩٦١م تغير إسم المنظمة إلى منظمة التعاون الاقتصادي والتنمية Organization for Economic Co-operation and Development (OECD) وأصبح لهذه المنظمة طبيعة مختلفة بعدما انضمت إليها الولايات المتحدة الأمريكية وكندا كعضوين أصليين واختفاء اسم أوروبا من اسم المنظمة [٩].

أما اليوم فهذه المنظمة أصبحت تضم ٢٤ دولة. فبالإضافة إلى الدول التي ذكرناها فإن المنظمة تضم فنلندا، وأسبانيا، واليابان، واستراليا، ونيوزيلندا. أي أنها أصبحت منظمة عالمية وليست أوروبية محضة.

غير أن هذه المنظمة، وعلى الرغم من تطوراتها، لم تكن سوى منظمة اقتصادية في حين كانت أوروبا تطمح إلى الوحدة السياسية والأمن الأوروبي المشترك. واستمرت المؤتمرات والمناقشات التي أدت إلى إنشاء "المجلس الأوروبي" في أيار ١٩٤٩م، والذي وقعت على اتفاقية إنشائه عشر دول أوروبية هي: فرنسا، وبريطانيا، ودول اتحاد البنيلوكس Benelux (بلجيكا، ولكسمبورج، وهولندا) وايرلندا، والدانمارك، والسويد، وايطاليا، والنرويج. وكان المجلس يتخذ قراراته بالإجماع، وهي لم تكن تعدو كونها توصيات وللدول الأعضاء الحرية التامة في الأخذ بها أو رفضها. فلم تكن له سلطة حقيقية تذكر.

مشروع شومان وتطوراته

إن مسألة إبقاء ألمانيا ضعيفة بحيث لا تستطيع تهديد البلدان الأوروبية كانت هدفا رئيسيا لفرنسا، وهذا ما نراه يتضح جليا في اقتراح ديغول بفصل إقليم الروهر (مركز إنتاج الفحم والصلب ومحور الصناعات الحربية الألمانية) عن ألمانيا. غير أن الولايات المتحدة الأمريكية وبريطانيا رفضتا اقتراح ديغول هذا بحجة أن إقليم الروهر أساسي للتنمية الاقتصادية الألمانية [١٠].

ولقد وضع جان مونيه، رئيس مكتب التخطيط الفرنسي، مشروعا تبناه من بعد وزير الخارجية الفرنسي، روبرت شومان، وعرف باسمه، وذلك في أيار ١٩٥٠م. وكان ذلك المشروع يهدف، كما هو واضح، إلى وضع نهاية للتنافس الألماني الفرنسي، أما عن فحوى ذلك المشروع، فقد كان يهدف إلى تأسيس منظمة أوروبية، تعلو سيادتها على سيادات أعضائها، فيما يتعلق بقطاعي الفحم والصلب، وإقامة سوق مشتركة لهذه المنتجات [١١].

ولقد ترجم المشروع إلى واقع ملموس عندما أقرته ٦ دول أوروبية في ١٨ نيسان ١٩٥١م في معاهدة باريس، حيث تم تأسيس "الجماعة الأوروبية للفحم والصلب" European Coal and Steel Community (ECSC) ويمتد سريان المعاهدة خمسين عاما. وكانت الدول الست التي أقرته هي: فرنسا وألمانيا الغربية، وإيطاليا ودول البينيلوكس [١٢]. وتم للجماعة الأوروبية للفحم والصلب إنشاء سلطة عليا ومجلس وزراء، وجمعية برلمانية ومحكمة للعدل ولحل المنازعات. وبدأت هذه الجماعة تمارس عملها منذ عام ١٩٥٢م حيث مهدت الطريق لقيام "السوق الأوروبية المشتركة" وكذلك "الجماعة الأوروبية للطاقة الذرية". غير أن بريطانيا رفضت الانضمام إلى الجماعة الأوروبية للفحم والصلب [١٣].

إن المتغيرات الدولية، وبشكل خاص الحرب الكورية التي اشتعلت في عام ١٩٥٠م، جعلت الولايات المتحدة الأمريكية وحليفتها بريطانيا لا تكفان عن فكرة إعادة تسليح ألمانيا وبناء جيش أوروبي قوي وموحد. ولقد تمخضت هذه الفكرة عن ميلاد "جماعة الدفاع الأوروبية" في أيار ١٩٥٢م التي وقع على معاهدة إنشائها الدول الست. ثم أعقبها، في عام ١٩٥٣م، وضع مسودة لمشروع "الجماعة السياسية الأوروبية". وكان هذا المشروع طموحا جدا، حيث كان يطمح إلى قيام اتحاد فيدرالي أوروبي، يتم تحت قيادته الموحدة تنظيم المؤسسات الاقتصادية والسياسية والأمنية الفدرالية، وقيام سوق أوروبية موحدة [١٤].

غير أن البرلمان الفرنسي، في ٣٠ آب ١٩٥٤م رفض التصديق على معاهدة "جماعة الدفاع الأوروبية" بالأغلبية، وذلك تخوفا من الهيمنة الألمانية على الجيش الأوروبي الموحد. مما أدى إلى تبخر أحلام الفدراليين. ولقد أعطى ذلك الوضع مبررا قويا للولايات المتحدة الأمريكية في السماح لألمانيا الغربية وإيطاليا في الدخول في حلف الأطلسي مع بقاء قوات أمريكية وبريطانية في أوروبا. ثم أنشىء تنظيم دفاعي جديد شمل إلى جانب الدول الست بريطانيا، وسمي "اتحاد أوروبا الغربية" في عام ١٩٥٤م وكان هذا التنظيم واقعيا من حيث الإبقاء على القرارات الأمنية الأساسية بين الدول الأعضاء. غير أنه نجح في تقييد ألمانيا عسكريا، حيث قيدها باثنتي عشرة فرقة وحرم عليها إنتاج الأسلحة الذرية والكيماوية البيولوجية [١٥].

ولقد حققت "الجماعة الأوروبية للفحم والصلب" إنجازات كبيرة في هذا القطاع الاقتصادي الحيوي والهام جدا. وفي ٢٥ آذار ١٩٥٧م تم في روما التوقيع على معاهدة إنشاء "جماعة الطاقة الذرية الأوروبية" European Atomic Energy Community (Euratom) وأعضاؤها هم نفس أعضاء السوق الأوروبية المشتركة. وكانت تهدف إلى عملية تنظيم استخدام الطاقة الذرية في الأغراض السلمية على المستوى الأوروبي [١٦].

السوق الأوروبية المشتركة (الجماعة الاقتصادية الأوروبية) والموقف البريطاني منها

تم التمهيد لقيام السوق الأوروبية المشتركة بعدة اجتماعات ومؤتمرات كان المؤتمر الحاسم فيها في ٢٥ آذار ١٩٥٧م في روما، حيث وقعت الدول الست (نفس دول الجماعة الأوروبية للفحم والصلب) على معاهدة إنشاء السوق الأوروبية المشتركة. ولقد اشتملت المعاهدة على ٢٤٨ مادة و ٤ ملاحق و ٩ بروتوكولات واتفاقية [١٧].

ولقد تم دعوة بريطانيا لحضور الاجتماعات التي سبقت توقيع المعاهدة بصفتها عضوا منتسبا في "الجماعة الأوروبية للفحم والصلب". غير أن بريطانيا رفضت المعاهدة وطرحت مشروعا بديلا جديدا لها ألا وهو "منطقة التجارة الحرة"، والذي يقتصر على تجارة السلع المصنعة فقط، وذلك من أجل خدمة المصالح الاقتصادية البريطانية. ولقد فشلت بريطانيا في ثني الدول الست عن المضي قدما في توقيع المعاهدة وفي تطويرها. في حين نجحت في كسب موافقة ٥ دول أوروبية أخرى هي: النرويج، والسويد، والدانمارك، والنمسا، وسويسرا، بالإضافة إلى بريطانيا ذاتها، على مشروع إقامة منطقة التجارة الحرة، وذلك في بداية ١٩٥٩م. ثم ما لبثت البرتغال أن لحقت بهم في شباط ١٩٥٩م وفي كانون الثاني ١٩٦٠م وقعت هذه الدول اتفاقية استوكهولم، التي تم فيها إنشاء "الرابطة الأوروبية للتجارة الحرة" European Free Trade Association (EFTA) مما أدى إلى انقسام أوروبا إلى كتلتين تجاريتين [١٨].

إن الموقف البريطاني هذا لا يعد الموقف المعارض الوحيد، بيد أن بريطانيا حتى بداية عام ١٩٦٠م كانت ترفض الانضمام إلى الجماعة الأوروبية وذلك لعدة أسباب أهمها: [١٩].

١ ـ الارتباط البريطاني بدول الكومنولث.

٢ ـ الرواسب التاريخية، حيث ان بريطانيا مازالت تتصور امبراطوريتها التى لا تغيب عنها الشمس، فيصعب عليها التخلي ولو جزئيا عن سيادتها القومية للمؤسسات الفدرالية، أو لدول كانت أقل منها منزلة.

٣ ـ الشك المستمر بكفاءة المؤسسات الفوق قومية.

٤ ـ النظام الزراعي البريطاني يختلف عن قرائنه في دول أوروبا الأخرى.

٥ ـ التفاوت الكبير بين دول أوروبا في مختلف القطاعات الاقتصادية.

٦ ـ العلاقات البريطانية الأمريكية لها خصوصية تختلف عن العلاقات الأمريكية مع أي دولة أوروبية أخرى.

٧ ـ المنافسة على الزعامة داخل الجماعة.

غير أن نجاح بريطانيا في كسب دول أوروبية أخرى إلى جانبها هو ذاته ناقوس الخطر الذي يهدد مستقبل الوحدة الأوروبية. ولعل هذا ذاته ما يفسر رفض الشعب الدانماركي، في استفتاء عام أجري في ٢ حزيران ١٩٩٢م لمعاهدة ماستريخت بشأن الوحدة الأوروبية، والتي كانت قد وقعتها الدول الأوروبية الاثني عشر في مدينة ماستريخت الهولندية في الفترة ٩ ـ ١٠ كانون الأول ١٩٩١م كما سيأتي بيانه لاحقا[٢٠].

وفي عام ١٩٦١م بدأت بريطانيا تتخذ موقفا مختلفا تماما من الجماعة الأوروبية. ولقد تقدمت بريطانيا في عهد رئيس وزرائها، هارولد ماكميلان عام ١٩٦١م بطلب الانضمام إلى «الجماعة الأوروبية» (الجماعة الاقتصادية الأوروبية، وجماعة الطاقة الذرية الأوروبية، والجماعة الأوروبية للفحم والصلب)، غير أن طلبها هذا تم رفضه عندما عارضته فرنسا على لسان شارل ديغول عام ١٩٦٣م. وكررت حكومة العمال البريطانية ـ برئاسة هارولد ويلسون ـ طلب الانضمام إلى الجماعة الأوروبية في عام ١٩٦٧م وبرفقتها الدانمارك، والنرويج، وايرلندا ورفض ديغول هذا الطلب مرة أخرى، مما أدى بدول الجماعة الأوروبية إلى أن توجس تخوفا من الموقف الفرنسي المتشدد هذا[٢١].

وبعد ظهور ديغول من السلطة في نيسان ١٩٦٩م ومجيء جورج بومبيدو إليها وافقت الدول الست ـ في مؤتمر عقد في كانون الأول ١٩٦٩ م في لاهاي ـ على السماح بفتح باب العضوية لمن يرغب من الدول الأوروبية في الانضمام إلى الجماعة الأوروبية. وفي ٢ كانون الثاني ١٩٧٢م وقعت اتفاقية انضمام بريطانيا، والدانمارك، وايرلندا، والنرويج إلى الجماعة الأوروبية، غير أن الشعب النرويجي ـ في استفتاء عام ـ رفض مسألة الانضمام هذه. وأصبحت الجماعة الأوروبية بالتالي تتكون من تسع دول أوروبية ثم أعقبها بعد ذلك انضمام اليونان في كانون الثاني ١٩٨١م، ثم أسبانيا والبرتغال في ١٩٨٦م. فأصبحت الجماعة الأوروبية بعد ذلك مكونة من ١٢ عضوا[٢٢].

وبدأت الجماعة الأوروبية منذ قمة باريس، في تشرين الأول ١٩٧٢م، تتطلع بشكل جدي وطموح إلى الوحدة السياسية الأوروبية إلى جانب الوحدة الاقتصادية التي تعتبر معاهدة روما ١٩٥٧م لانشاء السوق الأوروبية المشتركة حجر الزاوية فيها. غير أن التطور في الوحدة السياسية الأوروبية بطيء للغاية إذا ما قورن بالإنجازات الاقتصادية الكبيرة تجاه الوحدة الاقتصادية وذلك على الرغم من كون الأهداف السياسية هي الأهداف الأساسية لمعاهدة روما لإنشاء السوق الأوروبية المشتركة. فقد جاء في ديباجة هذه المعاهدة أن الهدف الأول والصريح هو «إنشاء اتحاد وثيق بين الشعوب الأوروبية». كما نصت المادة الأولى للمعاهدة على إنشاء «الجماعة الاقتصادية الأوروبية» European Economic Community (EEC). ولقد نصت المادة الثانية للمعاهدة على أن هدف هذه الجماعة هو «تشجيع التقدم المطرد للأوجه المختلفة للنشاط الاقتصادي في كل جزء من أجزائها،

والعمل على تحقيق التوسع المستمر المتوازن، والاستقرار المتزايد، والارتفاع السريع في مستوى المعيشة، وتوثيق الصلات والروابط بين الدول الأعضاء، وذلك عن طريق إنشاء سوق مشتركة والتقريب بين السياسات الاقتصادية للدول الأعضاء تدريجيا»[٢٣].

وحددت معاهدة روما فترة الانتقال (فترة إنشاء السوق الأوروبية المشتركة) بالتي عشرة سنة يتم تنفيذها خلال ثلاث مراحل متساوية. ولقد نجحت في تنفيذ ذلك حيث وصلت إلى مرحلة النضوج التي حددت لها في بداية يناير ١٩٧١م.

ولقد حققت السوق الأوروبية المشتركة نجاحا معقولا ـ إلى حد ما ـ في المجالات الآتية:

١ ـ التمهيد للوحدة الأوروبية، وذلك بتنمية الشعور الأوروبي بوحدة المصير.
٢ ـ نجاح اقتصادي كبير في المجال الضريبي والجمركي، وفي السياسات الزراعية والتي تعتبر العقبة الكؤود في وجه تطور السوق الأوروبية المشتركة، وسياسات النقل، والقطاع النقدي والمصرفي، وقطاع التجارة بين الدول الأعضاء من ناحية وبينها وبين العالم الخارجي من ناحية أخرى، تنسيق التشريعات الاقتصادية بين الدول الأعضاء، إنشاء «صندوق اجتماعي أوروبي» وذلك للحد من تفاقم مشكلة البطالة في أوروبا وتدني مستوى معيشة العمال مقارنة بمستوى معيشة الرأسماليين، إنشاء «بنك الاستثمار الأوروبي» برأسمال أولي بلغ مليار دولار وزعت على الدول الأعضاء حسب إمكانياتهم المالية، حرم على الدول الأعضاء الاحتكار أو اتباع سياسات احتكارية فيما بينهم.
٣ ـ التنسيق بين الدول الأعضاء في شأن اتباع سياسات تجارية وجمركية موحدة مع العالم الخارجي.
٤ ـ أوجدت من أوروبا المتكاملة اقتصاديا قوة كبيرة في مواجهة القوى الاقتصادية الكبرى في العالم.
٥ ـ كسر شوكة ألمانيا العسكرية بربط مصالحها الاقتصادية بمصالح دول أوروبا الغربية.
٦ ـ الحد من عملية التنافس على زعامة الجماعة الأوروبية بين كل من ألمانيا الاتحادية وفرنسا وبريطانيا وكذلك إيطاليا، وذلك بتداخل مصالح هذه الدول مع بعضها البعض.
٧ ـ أثبتت التجربة نجاح المؤسسات الفوق قومية نجاحا كبيرا لم يكن متوقعا وهذا ما دفع بريطانيا والدانمرك وايرلندا إلى المطالبة بالانضمام إلى السوق الأوروبية المشتركة، ثم تبعتهم دول أخرى كما أوضحنا سابقا.

أجهزة الجماعة الأوروبية، وعملية صنع القرار[٢٤].

١ ـ المجلس الأوروبي

يعتبر المجلس الأوروبي السلطة العليا في الجماعة الأوروبية لأنه يتكون من رؤساء الدول

والحكومات للدول الأعضاء. ويبدأ دور هذا المجلس بالبروز منذ عام ١٩٧٤م عندما توسعت الجماعة الأوروبية[٣٥].

٢ ـ مجلس الوزراء

إن دور مجلس الوزراء يأتي على قمة مؤسسات صنع القرار في الجماعة الأوروبية. ويتكون من وزراء ممثلين للدول الأعضاء فهو الجهة المسؤولة عن تنسيق الخطط والسياسات الاقتصادية العامة للدول الأعضاء مع اتخاذ القرارات اللازمة للعمل بالاتفاقيات والمعاهدات التي تنشأ بين الجماعة الأوروبية، ومتابعة وضمان عملية تنفيذ تلك القرارات في كل بلد من البلدان الأعضاء على حدة. ويحق لكل دولة عضو استخدام الفيتو في أي موضوع يمس مصالحها. ويتبع المجلس نظاما خاصا في التصويت يمنح الدول الأربع الكبرى (بريطانيا، وفرنسا، وألمانيا، وإيطاليا) حصصا متساوية من الأصوات، وكل حصة لهؤلاء الأعضاء الكبار لا تقل عن ضعف حصة كل عضو من الأعضاء الصغار.

وعادة ما ينقسم جدول أعمال مجلس الوزراء إلى قسمين هما[٣٦]:

أ ـ قسم يتناول المسائل التي سبق وأن درستها «لجنة الممثلين الدائمين» واتخذت قرارات بشأنها. وبالتالي فهذه المسائل تمر في المجلس بشكل روتيني دونما تعديلات تذكر. ولجنة الممثلين الدائمين تم إنشاؤها في معاهدة روما وهي تتكون من موظفين كبار (بدرجة سفير) ممثلين لحكوماتهم ـ وبدرجة استقلالية محددة ـ ولها جهاز إداري كبير. ودورها كبير جدا في عملية صنع قرارات المجلس.

ب ـ قسم يتناول مقترحات «الهيئة الأوروبية» THE EUROPEAN COMMISSION والتي تسمى أيضا «المفوضية الأوروبية» وهي الجهاز التنفيذي للجماعة الأوروبية بجانب دورها التشريعي. وهذه المقترحات عادة ما تكون في الموضوعات المستحدثة والموضوعات المعلقة والموضوعات قيد الدراسة وبالتالي فهذه الموضوعات قابلة للتفاوض بين مجلس الوزراء والهيئة الأوروبية من جهة وبين المجلس وحكومات الدول الأعضاء من جهة أخرى. وهذه الموضوعات ـ بطبيعة الحال ـ يتم عرضها على «البرلمان الأوروبي» لإقرارها قبل عرضها على مجلس الوزراء. والهيئة الأوروبية تم أيضا إنشاؤها في معاهدة روما وتتكون من أعضاء ممثلين لدولهم (COMMISSIONERS)، ولكنهم لهم استقلالية تامة عن حكوماتهم بمجرد تعيينهم. ولذلك فحكوماتهم لا تستطيع أن تقيلهم بعد تعيينهم، فالبرلمان الأوروبي فقط هو الذي يستطيع أن يقيلهم. ويبلغ عدد الممثلين ١٤ عضوا (عضوان لكل من بريطانيا وألمانيا

وفرنسا وإيطاليا، وعضو واحد فقط لكل دولة من الدول الثمانية الأخرى) ولها جهاز إداري ضخم يصل عدد موظفيه إلى ١٤٠٠٠ موظف يشمل كافة الشؤون الاقتصادية والسياسية والاجتماعية والأبحاث العلمية والأمن النووي والطاقة والمواصلات وغيرها.

ويتلخص دورها في أربع وظائف رئيسية هي[٣٧]:

- إن الوظائف الرئيسية لها هي وظائف تشريعية (حيث تقوم بوضع تصورات أولية للتشريعات) وتنفيذية (حيث تقوم الهيئة بتنفيذ القرارات التي يتخذها مجلس الوزراء). وكذلك وظائف إدارية وإشرافية وتطويرية.
- دراسة ورسم وتخطيط السياسات الاقتصادية وغيرها من السياسات ثم طرحها على المؤسسات المعنية - بما فيها مجلس الوزراء - بصورة مقترحات.
- القيام بدور الوسيط الموفق بين المصالح المتضاربة للدول الأعضاء وذلك من خلال حكومات الدول الأعضاء من ناحية ومجلس الوزراء من ناحية أخرى.
- متابعة عملية التزام الدول الأعضاء بتنفيذ المعاهدات والاتفاقيات التي تتم بينهم (سواء ما يتعلق بالقطاع الخاص أو القطاع العام أو القطاع الحكومي). ومن ثم من الممكن أن ترفع الهيئة الأوروبية تلك المخالفات إلى محكمة العدل الأوروبية إذا لزم الأمر.

٣ - الهيئة الأوروبية

لقد تم الحديث عن الهيئة الأوروبية سابقا. ويجدر هنا ذكر بعض الصناديق المالية التي تأسست بفعل تنفيذ السياسات العامة التي ساهمت الهيئة بصياغتها وتفعيلها، وهي الآن تحت إدارة هذه الهيئة، وهي الآتي:

١) الصندوق الاجتماعي الأوروبي EUROPEAN SOCIAL FUND

تم إنشاء هذا الصندوق في اتفاقية روما. وكان الهدف من إنشائه هو مساعدة الدول الأعضاء في تغطية تكاليف تدريب العاملين وتأهيلهم ومنح تعويضات لهم في حالات البطالة الإجبارية والإعاقة. وقد بلغت إجمالي التزامات الصندوق المتراكمة حتى عام ١٩٨١ م ٩٦٣ مليون وحدة عملة أوروبية (يكو)، وزع منها ٣٥٪ لإيطاليا، ٢٥٪ لبريطانيا، ١٤٪ لفرنسا، ١٠٪ لايرلندا، والباقي (١٦٪) للثماني دول الأخرى.

٢) الصندوق الزراعي الأوروبي EUROPEAN AGRICULTURAL FUND

تأسس الصندوق في عام ١٩٦٢م وذلك بهدف القضاء على المشكلات التي برزت من جراء تطبيق «السياسة الزراعية المشتركة» للجماعة الأوروبية The Common Agricultural policy (CAP).

إن الإنتاج الزراعي بطبيعته يختلف عن الإنتاج الصناعي. حيث نجد أن عرض المنتجات الزراعية منعدم المرونة في المدى القصير ومنخفض المرونة في المدى البعيد. وأن الدراسات أثبتت أن الطلب على الطعام في أوروبا، بشكل عام، غير مرن (المقصود هنا مرونة الطلب السعرية ومرونة الطلب الدخلية). وأن هذه الخواص تؤدي إلى ارتفاع درجة انعدام استقرار الأسعار، وكذلك ارتفاع درجة انعدام استقرار الدخول. كما تؤدي إلى اضطراب في الأسواق الأوروبية. وكذلك تفسح المجال للسلع الزراعية المنتجة خارج أوروبا (إذا وصلت إلى أوروبا بأسعار منافسة). لذلك لجأت دول أوروبا، لكي تحمي المزارع والمستهلك الأوروبي، إلى وضع برنامج «السياسة الزراعية المشتركة». ويهدف البرنامج إلى إحداث تنظيمات أساسية في السوق الزراعية الأوروبية المشتركة وفي قطاع الزراعة بشكل عام، وكذلك تنظيم أسعار المنتجات الزراعية، حيث نجح نجاحا واسعا في تطبيق الأولى ولم ينجح في الثانية. وهذا ما يفسر الفشل الذريع الذي تمنى به مفاوضات «الاتفاقية العامة حول التعريفات الجمركية والتجارة» (جات GAAT)، والتي تشارك فيها ١٠٨ دول، بشكل مستمر منذ عام ١٩٨٦م.

إن المشاكل المتعلقة بموضوع الزراعة لا شك أنها مشاكل معقدة وتنذر بعرقلة سرعة الاندماج الاقتصادي الأوروبي. ومن هذا المنطلق حرصت الدول الأوروبية على قيام الصندوق الزراعي الأوروبي ليساهم في حل تلك المشاكل. ومن المعروف أن السياسة الزراعية المشتركة مازالت تستحوذ على أكثر من نصف ميزانية المجموعة الأوروبية. ويرجع ارتفاع تكاليفها هذا ــ بالدرجة الأولى ــ إلى تدني مستوى الأداء في هذا القطاع. لذا فإن المجموعة الأوروبية بصدد تطبيق برامج إصلاح على مستوى قطاعي (بما في ذلك القطاع الزراعي).

٣) صندوق التعاون النقدي الأوروبي EUROPEAN MONETARY COOPERATION FUND

تأسس هذا الصندوق في عام ١٩٧٣ م وكان الهدف الرئيسي من تأسيسه حين ذاك لا يعدو كونه العمل على تضييق الفروق بين قيم عملات الدول الأعضاء. أما الهدف البعيد المدى فهو

الوحدة المالية والنقدية . ومنذ عام ١٩٧٩م بدأ الصندوق يمارس أنشطة تمويلية أوروبية من أجل تحقيق الهدف البعيد المدى .

٤) صندوق التنمية الأوروبية EUROPEAN DEVELOPMENT FUND

بدأ هذا الصندوق نشاطه في عام ١٩٧٩م وهو يهدف إلى تقديم منح وقروض للدول الفقيرة المرتبطة مع الجماعة الأوروبيةبمصالح اقتصادية معينة .

٥)الصندوق الأوروبي للتنمية الإقليمية EUROPEAN REGIONAL DEVELOPMENT FUND

تأسس هذا الصندوق عام ١٩٧٩م، وهو يهدف إلى تقديم قروض وتمويل إلى الدول الأعضاء الفقيرة .

٤ ـ البرلمان الأوروبي

الحقيقة أن فكرة وتطبيق البرلمان الأوروبي نمت وتطورت بشكل جيد منذ قيام مجمع الفحم والصلب حتى يومنا هذا . غير أن وظيفة هذا البرلمان ليست وظيفة تشريعية كبقية البرلمانات الوطنية ، إنما أهم وظائفه تتمثل في تقديم الاستشارات لبقية مؤسسات الجماعة الأوروبية والعمل على إصدار القرار بشكل ديمقراطي داخل تلك المؤسسات ، وكذلك فحص ميزانية الجماعة . ومن أهم وظائفه كذلك إصدار الحكم على القوانين التشريعية المقترحة من قبل الهيئة الأوروبية وله حق سحب الثقة منها بالأغلبية المطلقة . كذلك يحق للبرلمان أن يطلب إحضار مسؤولين من الهيئة الأوروبية للمثول أمامه . ويتكون البرلمان ابتداء من عام ١٩٨١م من ٤٣٤ عضواً منتخباً وذلك كما يتضح من جدول رقم (٥) أدناه . ويدار البرلمان من قبل هيئة إدارية مكونة من الرئيس و ١٢ نائبا يتم انتخابهم من بين الأعضاء وله العديد من اللجان المتخصصة . ويتضح مما تقدم أن للبرلمان دورا كبيرا جدا في التأثير في صنع القرار ، وذلك على الرغم من عدم بلوغه مرحلة النضوج بعد .

ويوضح الجدولان رقمي (٥) و (٦) مدى الأهمية النسبية التي توليها الشعوب الأوروبية للبرلمان الأوروبي وكذلك مدى إيمان هذه الشعوب بأهمية الوحدة الأوروبية وثقتها في مؤسساتها في

ذلك الوقت .

٥ ـ اللجنة الاقتصادية والاجتماعية

تكونت هذه "للجنة أيضاً مع إنشاء مجمع الفحم والصلب وتطورت على مدى الفترة الماضية . ودورها يعتبر دورا استشاريا للمفوضية الأوروبية . ويديرها مكتب تنفيذي يتألف من رئيس ونائبين للرئيس و ١٣ عضوا . وتهتم اللجنة بطرح ومناقشة القضايا الاجتماعية والاقتصادية . وتتكون اللجنة كما في ١٩٨١ م من ١٥٦ عضوا موزعين كالآتي :

ـ ألمانيا وبريطانيا وفرنسا وإيطاليا	٢٤ عضوا لكل منهم .
ـ بلجيكا وهولندا واليونان	١٢ عضوا لكل منهم .
ـ الدانمارك وايرلندا	٩ أعضاء لكل منهما .
ـ لكسمبورج	٦ أعضاء فقط .

وتوازن اللجنة بين دورها ودور البرلمان الأوروبي بشكل منتظم .

٦ ـ محكمة العدل الأوروبية

تأسس هذا الجهاز — كغيره من أجهزة الجماعة الأوروبية — مع إنشاء مجمع الفحم والصلب وتطور على مر الزمن . وتختص هذه المحكمة في العمل على ضمان احترام المعاهدات التي تنشأ بين الجماعة الأوروبية واحترام القوانين والعدالة في تفسير وتطبيق تلك القوانين التي تنظم عمل الجماعة ، كما وتختص في فض المنازعات التي قد تنشب بين الأعضاء . كما وتتابع المحكمة التزام الدول الأعضاء بالقواعد القانونية التي تقرها أجهزة الجماعة الأوروبية بشكل مستمر وتقاضي الخارجين عليها ، حيث أن أحكامها لها صفة الإلزام . وتتكون المحكمة من ١١ قاضيا و ٤ محامين معينين من حكوماتهم لمدة ٦ سنوات قابلة للتجديد . وتنتخب المحكمة رئيسا لها من هؤلاء القضاة ، كما وتنتخب مسجلا لها أيضا .

٧ ـ الجماعات الضاغطة في عملية صنع القرار

تلعب الجماعات الضاغطة مثل (نقابات العمال ونقابات المزارعين ونقابات المستهلكين ونقابات التجار ونقابات المصرفيين ونقابات عمال المناجم ونقابات عمال السكك الحديدية . . . الخ) دورا بارزا ومهما في التأثير على عملية صنع القرار في جميع مؤسسات المجموعة الأوروبية ، سواء في الجانب التشريعي أو التنفيذي وسواء في الجوانب الاقتصادية أو السياسية أو الأمنية أو الاجتماعية .

وهذا يتضح جليا في تاريخ وتطور المجموعة الأوروبية .

الوحدة النقدية الأوروبية

لم تشر معاهدة روما ١٩٥٧ م صراحة إلى الاتحاد النقدي ، ذلك لأن النظام النقدي في ذلك الوقت كان نظام معدلات الصرف الثابتة فلم تكن هناك حاجة ماسة في حينه للذكر توحيد النظام النقدي غير أن المادة الثانية من المعاهدة المذكورة نصت على أن الهدف من قيام السوق الأوروبية المشتركة هو تطوير الوحدة السياسية والاقتصادية الأوروبية وهذا بدوره يعني تطوير الأنظمة النقدية والمالية بما يتفق وأهداف تلك الوحده .

ولقد درس J.Meade تحت عنوان " European Monetary Union "[٢٨] عملية التوحيد النقدي ونتائجه على تحقيق توازن في المدفوعات البينية (بين الدول الأعضاء) والخارجية (مع العالم الخارجي) وخرج بنتيجة مفادها أن توحيد العملة وتوحيد النظام المصرفي لاشك أنهما هما الحلول المطروحة في المدى البعيد . وأصبح التوحيد النقدي هدفا استراتيجيا رئيسيا للجماعة الأوروبية وبدأت تظهر فيه أبحاث ودراسات كثيرة جدا في منشورات الجماعة الأوروبية وغيرها [٢٩] ، وخصوصا بعد انهيار نظام بريتون وودز Bretton Woods (النظام النقدي الدولي الذي أسس عام ١٩٤٤ م واستمر حتى بداية السبعينيات) . ولكن غالبية هذه الدراسات ـ إن لم يكن جميعها ـ دراسات وصفية معيارية ، وليست دراسات تطبيقية تحليلية ذلك لأن مرحلة التطبيق ما زالت في بداياتها .

ويرى Corden[٣٠] أن مفهوم التكامل النقدي يتضمن عنصرين أساسيين هما :

١ ـ توحيد معدل الصرف .
٢ ـ تكامل سوق رأس المال .

وتجدر الإشارة إلى أن مصطلحي التكامل النقدي " Monetary Integration " والوحدة النقدية " Monetary Union " استخدما في الأدبيات الاقتصادية في أحايين كثيرة ليقصد بهما مفهوما واحدا .

ويرى كثير من المفكرين الفيدراليين (وهذا يتفق مع استراتيجية الجماعة الأوروبية تجاه الوحدة النقدية) أن الوحدة النقدية تتطلب الآتي : [٣١]

١ ـ وحدة العملة Single Currency .
٢ ـ وحدة السياسات النقدية Single Union Monetary Policy .
٣ ـ وحدة الرقابة على الاحتياطيات الدولية ومعدلات الصرف الخارجية .

وهذا يعني إلغاء دور المؤسسات النقدية في الدول الأعضاء . ولكن هناك من الكتاب من يرى غير ذلك حيث أن توحيد معدلات الصرف وتثبيتها لا يتطلب كل ذلك ولا يتطلب إلغاء دور المؤسسات النقدية في الدول الأعضاء . بل يتطلب الآتي :

١ ـ عدة عملات قابلة للتحويل بمعدلات ثابتة .
٢ ـ تنسيق السياسات النقدية للدول الأعضاء .
٣ ـ بنك مركزي واحد وتدفقات الاحتياطيات الأجنبية تتم في صندوق واحد .

ولقد تباينت آراء الكتاب والأكاديميين والتطبيقيين حول طرق الوحدة النقدية الأوروبية فمنهم من يرى ضرورة الإسراع فيها ومنهم من يرى غير ذلك . وترى المفوضية الأوروبية أن تثبيت معدلات الصرف هي الوسيلة الصحيحة التي ستقود إلى التكامل الاقتصادي السياسي . ومن يسمون بالنقديين (فرنسا وبلجيكا ولكسمبورج) يرون أن تثبيت معدلات الصرف سوف يمهد الطريق إلى تنسيق السياسات النقدية ، ومن ثم سوف يؤدي إلى اتخاذ موقف أوروبي موحد مع العالم الخارجي في الشؤون النقدية . وسوف يؤدي إلى تطور الأداء الاقتصادي ، أي أن التغير يجب أن يكون تدريجيا بدءا من التكامل النقدي . ويتبنى بعض الكتاب أمثال Roy Jenkins وجهة النظر هذه والتي قادت إلى تبني ما يسمى بالنظام النقدي الأوروبي European Monetary System (E.M.S.) بدلا من الوحدة النقدية الأوروبية European Monetary Union (E.M.U.) وذلك منذ عام ١٩٧٩ م ، وهو نظام ذو طموح محدود للغاية وتطور بطيء جدا كما يراه الكثير من الكتاب والمفكرين . غير أن المفوضية الأوروبية تبنته توقا إلى أنه سيقود إلى الوحدة النقدية الأوروبية التي سوف تستخدم وحدة عملة أوروبية واحدة European Currency Unit (ECU) في المستقبل والتي ستكون وحدة حساب مرجحة لكل عملات الدول الأعضاء في المجموعة الأوروبية ومن ثم ستكون القاسم المشترك لآلية معدلات صرف تلك العملات وأساسا لقياس تغيرات تلك العملات ، وسوف تكون كذلك وسيلة تسوية المديونيات بين السلطات النقدية للدول الأعضاء . وإن هذه العملة سوف تقود إلى العملة الأوروبية الموحدة Eurocurrency في النهاية .

غير أن من يسمون بالاقتصاديين (ألمانيا وهولندا) يرون غير ذلك تماما ، حيث يركز هؤلاء على أن سياسة تثبيت معدلات الصرف لا يمكن البدء بها لأنه يجب أن يسبق تلك السياسة توحيد

سياسات اقتصادية ومالية ونقدية أخرى والتي من شأنها أن تؤدي إلى تغيرات هيكلية حقيقية لاقتصاديات الدول الأعضاء ومن ثم تغيير الأداء الاقتصادي لها ثم بعد ذلك تأتي سياسة تثبيت معدلات الصرف كمرحلة لاحقة وليست كمرحلة سابقة .

وفي معاهدة ماستريخت Maastricht Treaty (هولندا) التاريخية — التي افتتح مؤتمرها في ٩ كانون الأول ١٩٩١ م (غداة إلغاء الاتحاد السوفياتي) وصدق عليها بشكل مبدئي (بانتظار تصديقات برلمانات الدول الأعضاء) في ٧ شباط ١٩٩١ م — اتفقت الدول الأوروبية الاثني عشر على الخطوط العريضة الآتية : [٣٢]

- إصدار عملة أوروبية موحدة (ايكو) ECU قبل عام ٢٠٠٠ م .
- إيجاد سياسة خارجية مشتركة تقود في النهاية إلى بناء نظام أمني ودفاعي مشترك ومتكامل ومستقل (عن حلف شمال الأطلنطي) . وسوف تقود بلا شك إلى وحدة سياسية وذلك قبل حلول عام ٢٠٠٠م.
- إنشاء بنك مركزي واحد .

وتجدر الإشارة إلى أن هناك خلافات حادة أعقبت الاتفاقية حول مقر البنك المركزي الأوروبي . فبينما تريد بريطانيا أن يكون البنك فيها وتروج على أهمية ذلك ، نجد ألمانيا وإلى جانبها دول أوروبية أخرى تصر على أن يكون البنك المركزي في ألمانيا وهناك خلافات شديدة بين الاقتصاديين (الأكاديميين والتطبيقيين) حول شكل البنك المركزي الأوروبي ودوره في رسم وتنفيذ ومتابعة السياسات النقدية والإشراف عليها وعلاقة ذلك بالسياسات المالية في ظل وجود عدة أنظمة ضريبية مستقلة وعدة بنوك مركزية مستقلة وعملات أوروبية مستقلة يصعب الاستغناء عنها لصالح الايكو في ظل هذا المستوى من الاتحاد الأوروبي . وهناك من يقترح عمل نظام احتياطي فيدرالي مثل النظام الأمريكي على أن يكون مقر البنك المركزي في بون (مثل دور مجلس الاحتياط الفيدرالي المركزي في واشنطن) على أن تكون لندن هي الدرع القوي لهذا البنك (مثل دور مجلس الاحتياط الفيدرالي في نيويورك) وتدعم بريطانيا بشدة وجهة النظر هذه على الرغم من الاختلاف الكبير بين طبيعة الاتحاد الأوروبي من جهة وطبيعة اتحاد الولايات المتحدة الأمريكية من جهة أخرى . وهذا يدل وبقوة على أن الارتباط الأمريكي البريطاني ما زالت أواصره قوية ويهدد مستقبل الوحدة الأوروبية . [٣٣]

- تنسيق السياسات المالية والسياسات النقدية بين الدول الأعضاء .

وتجدر الإشارة إلى أن النظرية الاقتصادية تظل عاجزة عن تفسير كيف سيعمل بنك مركزي واحد في ظل سياسات نقدية وسياسات مالية منسقة فقط وليست موحدة . ذلك لأن النظرية الاقتصادية المعاصرة تفسر فقط دور المصرف المركزي في عملية رسم وتنفيذ ومتابعة الإشراف على تلك السياسات في ظل الدولة الواحدة ذات السيادة الكاملة والمستقلة على الشؤون المالية والنقدية بل والاقتصادية (الاقتصاد العيني) ، ولا تدخل طبيعة التكامل الاقتصادي الأوروبي في التفسيرات الاقتصادية الأكاديمية المعاصرة بل تحتاج إلى دراسات تحليلية عميقة لتفسيرها .

فالمدرسة الكلاسيكية دعت إلى تحرير التجارة العالمية ولكنها لم تدع إلى اتحاد فيدرالي اقتصادي ولا سياسي ولا أمني ولا تشريعي ولا غير ذلك . ونظرية الاتحاد الجمركي تعتمد أساسا على اتحاد دول صغيرة وقليلة مثل اتحاد البينيلوكس Benelux وليس اتحاد دول عديدة مثل دول أوروبا الغربية اليوم . حيث نجد أن دول أوروبا الغربية تتوق لأن تتطور من حالة السوق الواحدة Single Market إلى حالة المكان الاقتصادي الواحد European Economic Space (EES) . (٣٤)

ولقد حاول بعض العلماء أمثال Andreas Predoehl في عام ١٩٧١ م الذي طور ما سمي بنظرية « تنمية مركز الجاذبية » ، وضع نظريات اقتصادية تفسر الوحدة الأوروبية . حيث اعتبر A. Predoehl بريطانيا هي مركز الجاذبية الرئيسي بل وأطلق عليها « المركز الوحيد للاقتصاد العالمي » معتمدا بذلك على نظرية الموقع والجغرافيا الاقتصادية ، ثم يقترح توسعة هذا المركز ليشمل بقية دول أوروبا الغربية . ويرى بعض الكتاب أن اتساع ظاهرة الشركات متعددة الجنسيات Multinational Corporation قد خلق ما يسمى بالتقارب الوجداني Psychic Proximity بين الأمم والشعوب (٣٥)

والحقيقة أننا في تحليلنا للوحدة الأوروبية من منظور الاقتصاد السياسي يجب أن نأخذ في الاعتبار ثلاث نقاط جوهرية هي : (٣٦)

١ ـ تداخل الأنظمة الاقتصادية والسياسية وتشابكها وترابطها بشكل يصعب فيه فصلها عن بعضها البعض

٢ ـ استمرار وبقاء المؤسسات الوطنية والجماعات الضاغطة الوطنية وحرية الرأي الجماهيري والأنظمة الديمقراطية .

٣ ـ التفرقة بين التكامل الضحل أو السالب Shallow, or (Negative), Integration من ناحية ، والتكامل العميق أو الإيجابي Deep, or (Positive), Integration من ناحية أخرى . فالتكامل العميق يشمل الوحدة السياسية تحت مظلة المجموعة الأوروبية EC ، حيث تعتبر الأرضية التاريخية والسياسية المشتركة والنظام الديمقراطي الحر شروط أساسية للدخول في دول المجموعة الأوروبية ، وكذلك الوحدة الاقتصادية ، بشكل اتحاد فيدرالي .

والحقيقة أن هناك عقبات كؤود ستقف في طريق التكامل العميق حتى من الناحية الاقتصادية. دونما التطرق للنواحي السياسية والأمنية والاجتماعية ـ ومن هذه العقبات :

- إن الحرية التامة لانتقال عوامل الإنتاج سوف تعمل على تقييد الدول الأعضاء عن ممارسة ومتابعة سياسات إعادة التوزيع في كل المجالات (مثل الدخل القومي ورأس المال والثروة القومية والعمل) بشكل مستقل. حيث أن المسؤوليات سوف تنتقل من مستوى الحكومات الوطنية إلى مستوى الهيئات الفيدرالية وأن سياسات إعادة التوزيع سوف تكون بالتالي فيدرالية.

- القيود المفروضة من قبل الهيئات الفيدرالية على السياسات المالية والسياسات النقدية.

- ترابط الأسواق (سوق العمل وسوق النقود وسوق المال وسوق السلع والخدمات وسوق المواد الأولية) بشكل يصعب فصله. مما يجعل أي تغيير يحدث لأي من هذه الأسواق في أي دولة عضو يؤثر (إما بشكل مباشر أو بشكل غير مباشر أو بكليهما) على ذات الأسواق، التي حدث فيها التغيير، في الدول الأعضاء الأخرى وعلى الأسواق الأخرى في ذات الدولة التي حدث فيها التغيير والدول الأخرى الأعضاء في الجماعة. وهذا يعني أن التناقض والتضارب في مصالح الدول الأعضاء سوف يلازم الاتحاد الأوروبي مثل ظله إلى الأبد.

- السياسات المالية والسياسات النقدية الموحدة لايمكن أن تنشأ إلا في ظل نظام ضريبي واحد، ونظام إعانات واحد، ونظام نقدي واحد ونقود واحدة موثوق بها، والتخلي عن وحدة النقود الوطنية، وبنك مركزي واحد، وتوحيد الاحتياطيات من الذهب والعملات الأجنبية وكذلك توحيد المدفوعات الخارجية، وحكومة واحدة، وثقة تامة بكفاءة المؤسسات الفيدرالية (بما فيها البنك المركزي الواحد) واتحاد المصالح الاقتصادية وتوحيد الدخل القومي، والتنبؤ بمستقبل واحد ومصير واحد، وهذه كلها تبدو كالأحلام الصعبة المنال.

- برامج الإصلاح والدعم القطاعي يجب أن ترضي جميع الدول الأعضاء.

- التفاوت الكبير بين الدول الأوروبية في كافة المجالات، وذلك كما يتضح جليا من الجداول المرفقة والتي تفسر ذاتها. فهذا التفاوت يعطي مركز القوة والهيمنة والجاذبية (على كافة الأصعدة) لألمانيا الموحدة، وهذا بالطبع ما تتخوف منه بريطانيا وفرنسا والولايات المتحدة الأمريكية، بل ومعظم دول أوروبا. فإلى أي درجة تسمح هذه الدول بإعادة تسليح ألمانيا الموحدة، إن كان قرار السلاح أو عدمه مازال بيدها، خصوصا وكون هذه الدول تعاني الآن من ركود اقتصادي حاد. وهذا

ما يفسر التكتل الاقتصادي الأمريكي الكندي المكسيكي، الذي وقعت اتفاقيته في أغسطس ١٩٩٢، والذي سوف تكون له آثار سيئة على الوحدة الأوروبية ؛ وذلك بسبب اعتماد دول أوروبا بشكل كبير جدا على الأسواق الأمريكية والكندية، وكذلك فإن هذا التحالف سوف يعمل على تقوية مركز الدولار الأمريكي العالمي ضد عملات الدول الأوروبية . وهل يسمح التفاوت الكبير جدا وانعدام التكافؤ بين الدول المتحالفة والموحدة بانتقال التكنولوجيا وعوامل الإنتاج الأخرى بحرية تامة لكي تنمو الدول الصغيرة بمعدلات أسرع وتلحق ـ ولو نسبيا ـ بالدول القوية داخل المجموعة الأوروبية الموحدة . لاأظن أن ذلك ممكننا بشكل مطلق، ولكنه ممكن جدا بشكل نسبي مقيد. أي أن هيمنة الدول الكبرى سوف تبقى وتستمر إلى فترة ليست بالقصيرة، ولكنها الآن بثوب جديد .

وفي الحقيقة يرى الكثير من الكتاب مثل (B. Eichengreen, 1991, P.V. Rompuy, 1991, D.E. Wildasin, 1990) أن حرية انتقال عوامل الإنتاج (العمل ورأس المال والسلع والتكنولوجيا) سوف توجد جوا من التنافس على جذب تلك العوامل وإعادة توزيعها مما سيعمل على تقليل درجة التفاوت في مستوى التنمية الاقتصادية بين البلدان الأوروبية ويؤدي بالتالي إلى التطور التدريجي نحو الاندماج والوحدة (المالية والنقدية والعينية) . أي بمعنى آخر أن المنافسة سوف تشكل حافزا لتطوير الكفاءات . وترى الهيئة الأوروبية في تقريرها "سوق واحدة، نقود واحدة" (١٩٩٠) "One MarKet, One Money" ذات الرؤية التي أشرنا إليها . أي أن المنافسة سوف تخلق حافزا للحكومات وللقطاعات غير الحكومية لتطوير أدائها في كافة الأسواق[٣٧].

ومما لاشك فيه أن الافتتاح الذي تم هذا العام (١٩٩٢) للقناة ـ التي استغرق بناؤها حوالي ٣٠عاما، والتي تربط بين مجرى نهر الدانوب عند مدينة كيلهايم (حوالي ١٠٠ كم شمال ميونخ) ومجرى نهر الراين عند مدينة بامبريغ (حوالي ٧٠ كم شمال نورمبرج) ـ سوف يكون له بالغ الأثر الإيجابي على مشروع الوحدة الأوروبية . وتجدر الإشارة إلى أن تلك القناة يبلغ طولها ١٧١ كم (أي أنها تخلق مجرى مائي طوله حوالي ٣٥٠٠كم من روتردام إلى دلتا (سولينا) . ويمر ذلك المجرى المائي بهولندا عبر ميناء روتردام وألمانيا وتشيكوسلوفاكيا والنمسا والمجر ويوغسلافيا و بلغاريا ثم يصل إلى دلتا (سولينا) في رومانيا في البحر الأسود . وبالتالي فهو يسهل الملاحة والنقل البحري عبر أوروبا الموحدة ويغني عن المرور الإلزامي عبر مضيق الدردنيل التركي، الذي تفرض تركيا ضرائب باهضة على المرور عبره. [٣٨]وكذلك القنال الإنجليزي ـ الذي سوف يربط بريطانيا بباقي دول أوروبا بطريق بري للسيارات والقطارات ـ بعد افتتاحه سوف يكون له أثر إيجابي كبير على الوحدة الأوروبية .

وعلى الرغم من كل تلك العوامل الإيجابية التي أشرنا إليها يبقى دور العوامل السلبية التي

شرحناها أيضا عقبات في طريق الوحدة والاندماج ، فهل تتحقق الوحدة الأوروبية ويكتب لها البقاء والاستمرار خصوصا وكوننا نلاحظ تفتت الكثير من الدول الشرقية الموحدة ـ والتي تربطها عوامل ومقومات وحدودية (مثل اللغة والتاريخ والعقيدة والمصالح المشتركة . . . الخ) أقوى من تلك التي تربط دول أوروبا الاثنى عشر . إن معدل نمو وتطور الوحدة الأوروبية ـ على الأرجح ـ سوف يكون أبطأ مما يتصوره مهندسوها وسوف ينخفض تدريجيا بسبب التزايد التدريجي للعقبات والعوامل السلبية التي تم بيانها .

جدول رقم (١) حجم الأسهم المتداولة في الأسواق المالية (بليون $)*.

الدولة	١٩٨٠	١٩٨١	١٩٨٢	١٩٨٣	١٩٨٤	١٩٨٥	١٩٨٦	معدل النمو
سويسرا	٩٦,٢٢	٩٠,٧٦	١١٢,٥٥	٢١٨,٧١	٢٢٩,٩٩	٣٥٤,٩٨	٤٢٥,١٢	٢١,٨
بريطانيا	٣٥,٨٢	٣٢,٨٤	٣٢,٧٤	٤٢,٥٨	٤٨,٢٨	٧٦,٣٦	١١٣,٠٠	٢١,١
ألمانيا	١٨,٠٩	١٥,٥٧	١٦,٦١	٣٢,٩٥	٣٥,٤٦	٩٤,٢١	١٣٠,٣٣	٣٩,٠
فرنسا	١٣,٤٤	١١,٨٣	٩,٥٦	٨,٣٥	١٠,١٥	١٩,٨٢	٤٧,٦٠	٢٣,٥
إيطاليا	٨,٥٧	١٠,٨٥	٢,٧٩	٣,٨٧	٤,٠٥	١٥,٣٥	٣٨,٣٥	٢٨,٤
هولندا	٥,٣٦	٤,٣٠	٥,٠٨	١٠,١٨	١٢,٤٦	٢٠,٠٠	٢٦,٠٦	٣٠,٢
بلجيكا	٢,١٦	١,٥٦	١,٩١	٢,٦٥	٢,٧٤	٣,٦٣	٥,٦٨	١٧,٥
السويد	١,٨٠	٣,٦٧	٤,٦٢	٩,٨٩	٨,٥٢	١٠,٨٥	١٦,٩٧	٤٥,٤
أسبانيا	٠,٧٨	١,٢٨	١,١٤	٠,٩٦	١,٧٨	٣,١٦	١٠,٧١	٥٤,٧
النمسا	٠,١١	٠,٠٨	٠,٠٧	٠,١٣	٠,١١	٠,٨٠	١,٢٠	٤٨,٩
الدنمارك	٠,٠٦	٠,٠٦	٠,٠٦	٠,١٨	٠,١٧	١,٢٧	١,٦٠	٧٢,٩
فنلندا	غ م	غ م	غ م	٠,٣٥	٠,٤٢	٠,٥٠	١,٦٠	٨٥,٧٠
لكسمبورج	غ م	غ م	غ م	٠,٠٢	٠,٠٩	٠,٠٧	٠,١٣	٨٦,٦
النرويج	٠,٠٨	٠,١٠	٠,١٠	٠,٩١	١,٣٤	٢,١١	١,٤٥	٦٢,١
أمريكا	٣٧٤,٩١	٣٨٩,٢٢	٤٨٨,٤٠	٧٦٥,٢٨	٧٦٤,٧٤	٩٧٠,٤٨	١٣٧٤,٣٥	٢٤
اليابان	١٨٠,٢٣	٢٥٥,٧٥	١٦٥,٣٠	٢٦٦,٠٧	٣٣٧,٧٦	٤٥٤,١٠	٩٤٧,٧٦	٣١,٩

* فرنسا (باريس). سويسرا (١٩٨٢ - ١٩٨٠ زيورخ وباسل).
أسبانيا (مدريد) (١٩٨٦ - ١٩٨٣ زيورخ وباسل وجنيف)
أمريكا (نيويورك) (المعدل لـ زيورخ وباسل).
بريطانيا (لندن) ألمانيا (البورصة الفيدرالية).
اليابان (طوكيو وأوساكا) غ م= غير متوفرة.

المصدر: COMPETITION IN BANKING, OECD, PARIS, 1989, P. 136.

جدول رقم (٢) تطور حجم التجارة الخارجية (بليون $)*.

الاقليم	١٩٧٠		١٩٧٥		١٩٨٠		١٩٨٥		١٩٨٩٠	
	ص	و	ص	و	ص	و	ص	و	ص	و
أمريكا الشمالية	٥٩	٥٧	١٤٣	١٤٢	٢٩٣	٣٢٠	٣١٠	٤٣٣	٤٨٤	٦١٣
الاتحاد السوفيتي	١٣	١٢	٣٣	٣٧	٧٧	٦٩	٨٧	٨٣	١٠٩	١١٥
اليابان	١٩	١٩	٥٦	٥٨	١٣٠	١٤١	١٧٧	١٣١	٢٧٤	٢١٠
أوروبا الغربية	١٣٢	١٤٠	٣٤٨	٣٥٩	٧٧٢	٨٤٦	٧٢٢	٧٢٢	١٢٥٦	١٢٥٥
أوروبا الجنوبية	٦	١٢	١٨	٣٨	٤٣	٧٧	٥٣	٧١	٨٧	١٣٥
أوروبا الشرقية	١٨	١٩	٤٥	٥١	٨١	٨٧	٧٩	٧٣	٩٤	٨٧
الدول المصدرة للنفط	١٨	١٠	١٢١	٥١	٣٠٤	١٣١	١٥٤	١٠٥	١٤٤	٩٥
بقية العالم	٣٧	٤٤	٩٦	١٧٤	٣٦٤	٣٠٥	٢٩٦	٣٠٤	٥٠٠	٤٧٨

* ص = الصادرات و = الواردات

أوروبا الغربية ١٤ دولة هي: بريطانيا وسويسرا والسويد وفرنسا والنرويج وهولندا وإيطاليا وألمانيا وايرلندا وفنلندا والنمسا والدانمارك ولكسمبورج وبلجيكا.

الدول المصدرة للنفط تشمل: دول أوبك والبحرين والكنغو والمكسيك وسوريا وتونس وترينداد وتوباغو.

أمريكا الشمالية تشمل: كندا.

أوروبا الجنوبية تشمل: البرتغال ويوغسلافيا وتركيا.

المصدر: Economic Bulletin For Europe, Vol. 42 / 90, UN, NY, 1991, p. 135.

جدول رقم (٣) تطور الميزان التجاري والحساب الجاري للدول الصناعية الكبرى (بليون $) *.

الدول	الميزان التجاري				الحساب الجاري			
	١٩٨٧	١٩٨٨	١٩٨٩	١٩٩٠	١٩٨٧	١٩٨٨	١٩٨٩	١٩٩٠
أمريكا	(١٦٠)	(١٢٧)	(١١٥)	(١٠٩)	(١٦٢)	(١٢٩)	(١١٠)	(٩٧)
كندا	٩	٩	٧	٨	(٧)	(٨)	(١٤)	(١٦)
اليابان	٩٧	٩٥	٧٧	٥٦	٨٧	٨٠	٥٧	٤٨
ألمانيا	٧٠	٧٩	٧٧	٧٥	٤٦	٥١	٥٦	٤٩
فرنسا	(٩)	(٨)	(١١)	(٥)	(٥)	(٤)	(٤)	(٥)
ايطاليا	—	(٢)	(٢)	(٣)	(٢)	(٦)	(١١)	(١١)
بريطانيا	(١٨)	(٣٧)	(٣٨)	(٣٣)	(٨)	(٢٧)	(٣١)	(٢٧)
بقية دول أوروبا	(٢٢)	(٢١)	(٣٢)	(٥٠)	(١)	(٣)	(٨)	(٢١)

* بقية دول أوروبا تشمل: النمسا وبلجيكا ولكسمبورج والدانمارك وفنلندا واليونان وايسلندا وايرلندا وهولندا والنرويج والبرتغال وأسبانيا والسويد وسويسرا وتركيا.
١٩٩٠ تنبؤات.
المصدر: Economic Bulletin For Europe, Vol. 42 / 90, UN, NY, 1991, p. 24.

جدول رقم ٤ بعض المؤشرات الاقتصادية للدول الصناعية الكبرى●

الدولة	معدل GDP			معدل التضخم			معدل البطالة			الحساب الجاري		
	١٩٩١	٩٢	٩٣	١٩٩١	٩٢	٩٣	١٩٩١	٩٢	٩٣	١٩٩١	٩٢	٩٣
بريطانيا	-٢,٢	٢,٢	٣,٢	٦,٩	٤,٢	٣,٧	٨,٧	٩,٩	٩,٧	-١,١	-١,٤	-١,٦
ألمانيا	٣,١	١,٨	٢,٥	٤,٥	٤,٥	٣,٩	٤,٣	٥,٠	٥,١	-١,٣	-٠,٨	-٠,٧
إيطاليا	١,٤	٢,٠	٢,٥	٧,١	٥,٨	٥,٢	١١,٠	١٠,٨	١٠,٧	-١,٤	-١,٥	-١,٨
فرنسا	١,٢	٢,١	٢,٧	٢,٨	٣,٠	٢,٧	٩,٤	١٠,١	١٠,٢	-٠,٧	-٠,٦	-٠,٥
النمسا	٢,٨	٢,٦	٢,٧	٣,٢	٣,٤	٣,٢	٣,٤	٣,٨	٤,٠	-٠,٣	-٠,٤	-٠,٥
بلجيكا	١,٤	٢,٠	٢,٧	٣,٤	٣,٣	٣,٢	٩,٤	٩,٧	٩,٦	٢,٢	٣,٠	٣,٤
فنلندا	-٥,٢	٠,٤	٣,٨	٤,١	-٠,٣	١,٤	٧,٧	٩,٨	٩,٣	-٤,٧	-٣,٣	-٢,٠
الدانمرك	٢,٠	٢,٥	٣,١	٢,٠	٢,٤	٢,٤	١٠,٣	١٠,٢	٩,٦	١,٦	١,٨	٢,٢
اليونان	١,٢	١,٣	١,٦	١٨,٧	١٤,٧	١١,٠	٨,٥	٩,٦	١٠,٥	-٢,٤	-٢,٧	-٢,٨
إيرلندا	١,٣	٢,٥	٣,٣	٣,١	٣,٠	٣,٠	١٥,٨	١٦,٥	١٦,٠	٣,٠	١,٨	٢,٠
إيسلندا	١,٤	-١,٦	-٠,٥	٧,٦	٧,٠	٨,٠	١,٦	٢,٠	٢,٠	-٤,٤	-٤,٣	-٤,٨
هولندا	٢,٢	١,٨	٢,٣	٣,١	٣,٢	٣,٣	٦,١	٦,٤	٦,٣	٤,٦	٤,٣	٤,٦
لكسمبورج	٢,٥	٢,٩	٣,٣	٣,١	٣,٣	٣,٠	١,٤	١,٤	١,٣	١,٩	٢,٩	#
البرتغال	٢,٧	٢,٦	٢,٧	١٤,٣	١٣,٥	١٢,٥	٣,٩	٤,٥	٥,٢	-٠,٩	-١,٩	-٢,٦
النرويج	٤,١	٢,٠	٢,٩	١,٥	٣,٣	٢,٤	٥,٣	٥,١	٤,٨	٥,٠	٥,٥	٥,٨
إسبانيا	٢,٤	٢,٩	٣,٢	٦,٩	٥,٨	٥,٠	١٦,٣	١٥,٢	١٤,٦	-٣,٢	-٢,٩	-٢,٩
سويسرا	-٠,٥	١,٢	١,٨	٥,٢	٤,٥	٣,٥	١,٠	١,٦	١,٤	٣,٩	٤,٩	٥,٢
السويد	-١,٤	٠,٢	١,٥	٧,٥	٣,١	٤,٠	٢,٧	٤,١	٤,١	-١,٩	-١,٧	-١,٣
تركيا	٢,٣	٢,٨	٥,٥	٥٨,٦	٦٦,٠	٥٠,٠	١١,٥	١٣,٢	١٣,٤	-٠,٣	٠,٢	-٠,٢
اليابان	٤,٥	٢,٤	٣,٥	١,٩	٢,١	١,٩	٢,١	٢,٣	٢,٣	٢,١	٢,٢	٢,١
أمريكا	-٠,٧	٢,٢	٣,٨	٣,٢	٣,٩	٤,٤	٦,٧	٦,٧	٦,١	-٠,٢	-٠,٩	-١,٠
كندا	١,٥	٣,١	٤,١	٢,٧	٢,٨	٢,٢	١٠,٣	١٠,٢	٩,٨	-٣,٩	-٢,٨	-٢,٨

● ألمانيا وإيرلندا وتركيا واليابان وأمريكا GNP.

الحساب الجاري كنسبة من GDP أو GNP.

غير متوفر.

المصدر: The OECD Observer, 176, June/July 1992, OECD.

جدول رقم (٥) مشاركة الدول الأوروبية في انتخابات البرلمان الأوروبي
(نسبة مئوية من إجمالي الناخبين)

الدولة	عدد المقاعد	نسبة المشاركة من إجمالي الناخبين ١٩٧٩	نسبة المشاركة من إجمالي الناخبين ١٩٨٤	نسبة التغير
ألمانيا	٨١	٦٥,٧	٥٦,٨	(٨,٥)
بريطانيا	٨١	-	٣٢,٤	-
فرنسا	٨١	٦١	٥٦,٧	(٤,٣)
إيطاليا	٨١	٨٥,٥	٨٣,٩	(١,٦)
هولندا	٢٥	٥٧,٨	٥٠,٥	(٧,٣)
بلجيكا	٢٤	٩١,٦	٩٢,٧	١,١
اليونان	٢٤	٨١,٥	٧٧,٢	(٤,٣)
الدانمارك	١٦	٤٧,٨	٥١,٨	٤
ايرلندا	١٥	٥٥,٦	٦٤	٨,٤
لكسمبورج	٦	٨٨,٩	٨٦	(٢,٩)

المصدر : د. عبد المنعم سعيد، الجماعة الأوروبية تجربة التكامل والوحدة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت يونيو ١٩٨٦م، ص ٨٦.

جدول رقم (٦) المراكز النسبية للمجموعات الحزبية في البرلمان الأوروبي

المجموعة الحزبية	انتخابات ١٩٧٩	انتخابات ١٩٨٤
الاشتراكيون	١٢٤	١٣٢
الديمقراطيون المسيحيون	١١٧	١٠٩
المحافظون	٨٣	٥٠
الأحرار	٣٨	٣٢
التقدميون الديمقراطيون	٢٢	٢٩
الشيوعيون	٤٨	٤٢
الخضر	-	٧
أنصار البيئة	-	٤
اليمين المتطرف	٥	١٦
آخرون	١٧	١٣

المصدر : نفس مصدر الجدول رقم (٥)، ص ٨٩.

المراجع

(١) د. عبدالمنعم سعيد، الجماعة الأوروبية: تجربة التكامل والوحدة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ٦/١٩٨٦م، ص ٢٦ـ٢٨.

ـ محمد عبدالحليم قنديل، البيان، ٤ أغسطس ١٩٩٢م، ص ٩.

J. Lodge, THE EUROPEAN COMMUNITY, Frances Pinter Publishers, London, 1983, pp. 6-16.

(٢) انظر على سبيل المثال:

C.J. Friedrich, CONSTITUTIONAL GOVERNMENT AND DEMOCRACY: THEORY AND PRACTICE IN EUROPE AND AMERICA, New York, Blaisdell, revised edition, 1965.

E.B. Hass, THE UNITING OF EUROPE, London, Stevens, 1958.

P.H. Hay, FEDERALISM AND SUPRANATIONAL ORGANIZATIONS: PATTERNS FOR NEW LEGAL STRUCTURES, Urbana, University of Illinois Press, 1966.

L. Lindberg, and S. Scheingold (eds), REGIONAL INTEGRATION, Cambridge, Mass, Harverd University Press, 1971, and Special Issue, INTERNATIONAL ORGANIZATION, 24, 1970.

J. Lodge, "Loyality and the EEC: The Limitations of the Functionalist Approach", POLITICAL STUDIES, 26, 1978, pp. 232 - 48.

D. Puchala, "Of Blind Men, Elephants and International Integration" JOURNAL OF COMMON MARKET STUDIES, 10, 1972, PP. 267 - 84.

P. Taylor, "Functionalism: The Theory of David Mitrany" in P. Taylor and A.J.R. Groom, (eds), INTERNATIONAL ORGANIZATION: A CONCEPTUAL APPROACH, London, Frances Printer, 1978.

(٣) Max Jansen, HISTORY OF EUROPEAN INTEGRATION, (Amesterdam; University of Amesterdam, 1975) p. 6-9.

(٤) انظر: مرجع سابق P. Taylor, "Functionalism: ...."

(٥) مرجع سابق J. Lodge, THE EUROPEAN COMMUNITY, pp. 13.

(٦) نفس المرجع، ص ١٤ـ١٦.

(٧) انظر:

د. عبدالمنعم سعيد، الجماعة الأوروبية: . . . ، مرجع سابق، ص ٣٠ـ٣٩. وانظر كذلك:

مرجع سابق Max Jansen, HISTORY OF .... pp. 20 -30.

(٨) محمد شفيق عبدالفتاح، أثر السوق الأوروبية المشتركة على اقتصاديات جمهورية مصر العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٤م، ص ٣٤، ٣٥.

(٩) نفس المرجع السابق، ص ٣٥.

(١٠) انظر: د. عبدالمنعم سعيد، الجماعة الأوروبية . . . ، مرجع سابق، ص ٤٠.

(١١) مرجع سابق Max Jansen, HISTORY OF ...., pp. 33 - 38.

(١٢) انظر: محمد شفيق عبدالفتاح، أثر السوق . . . . ، مرجع سابق ص ٣٧.

(١٣) Dennis Swann, THE ECONOMICS OF THE COMMON MARKET, (London: C. Nichols, 1975), p. 20.

(١٤) مرجع سابق Max Jansen, HISTORY OF ...., p. 43.

(١٥) نفس المرجع السابق ص ٤٣.

(١٦) محمد شفيق عبدالفتاح، أثر السوق . . . ، مرجع سابق ص ٣٧ ـ ٤١.

(١٧) نفس المرجع السابق، ص ٤١ ـ ٤٣.

(١٨) مرجع سابق Dennis Swann, THE ECONOMICS OF ...., pp. 27-29.

(١٩) Roy Pryce, THE POLITICS OF THE EUROPEAN COMMUNITY (London: Butterworths, 1973), pp. 14 - 19.

وانظر: مرجع سابق، Dennis Swann, THE ECONOMICS OF ...., pp. 25-30.

(٢٠) انظر: أبو صالح فتح الله، «السوق الأوروبية المشتركة والوضع القانوني للمستوطنات»، الاتحاد الأسبوعي، أبوظبي، ٩/٧/١٩٩٢م.

(٢١) د. عبدالمنعم سعيد، الجماعة الأوروبية . . . ، مرجع سابق، ص ٥١ ـ ٥٥.

وانظر: M. Camps, BRITAIN AND THE EUROPEAN COMMUNITY 1955-1963, Princeton, Princeton, University Press, 1964.

(٢٢) انظر: نفس المرجع السابق. وانظر كذلك:

ـ د. عبدالمنعم سعيد، الجماعة الأوروبية . . . ، مرجع سابق، ص ٥٥ ـ ٥٩.

(٢٣) محمد شفيق عبد الفتاح، أثر السوق . . . . ، مرجع سابق، ص ٤٣، ٤٤.

(٢٤) نفس المرجع السابق، ص ٤٦ ـ ٧٤.

وانظر أيضا:

ـ د. عبدالمنعم سعيد، الجماعة الأوروبية . . . . ، مرجع سابق، ص ٦٢ ـ ١٠٦.

M. Palmer, THE EUROPEAN PARLIAMENT: WHAT IT IS; WHAT IT DOES; HOW IT WORKS, Oxford, Pergamon, 1981.

THE EUROPA YEAR BOOK: A WORLD SURVEY, 1983, London, Europa Publication, 1983, pp.189 - 194.

(٢٥) نفس المرجع السابق ص ١٨٩ .

(٢٦) THE EUROPEAN COMMUNITY: FACTS AND FIGURES. Brussels, The Commision Of The European Communities, 1974, pp. 5-9.

- وانظر: مرجع سابق J. Lodge, THE EUROPEAN COMMUNITY. PP. 24- -28.

(٢٧) انظر: نفس المرجع السابق ص ٥٢ - ٧٢ . وانظر كذلك :

- مرجع سابق THE EUROPEAN COMMUNITY: FACTS AND .... PP. 7-15.

(٢٨) J. Meade. (European Monetary Union) in European Communities. EUROPEAN ECONOMIC IN-TEGRATION AND MONETARY UNIFICATION. Brussels. Study Group Of Economic and Monetary Union. 1973.

(٢٩) انظر: European Communities (a) EMS. BULL. EC. 12-1978; (b) Realignments. BULL. EC. 9-79. 11- 79. 9-81. 2-82.

(٣٠) انظر: W.M. Corden. MONETARY INTEGRATION. Essays in International Finance. 93. Princeton. 1972.

(٣١) انظر: R.P. Allen. ORGANIZATION AND ADMINISTRATION OF A MONETARY UNION. Studies in International Finance. 38. Princeton. 1976. p. 5.

(٣٢) انظر:

محمد عبدالحليم قنديل - البيان - مرجع سابق.

وأيضا انظر:

الاتحاد، ١٠ ديسمبر ١٩٩١م.

(٣٣) انظر:

الحياة (الاقتصادية)، ١٥ يوليو ١٩٩٢ م، ص ١١ .

الحياة (الاقتصادية)، ٢٠ يوليو ١٩٩٢ م، ص ١١ .

(٣٤) انظر:

The American Economic Review. (AEA papers & Proceedings). Vol. 82, No. 2. May 1992. PP. 84-114.

(٣٥) نفس المرجع السابق .

(٣٦) نفس المرجع السابق .

(٣٧) نفس المرجع السابق .

(٣٨) الاتحاد، ٦ أغسطس ١٩٩٢ م.



من الشرق والغرب

جودة الشعر عند نقاد القرن الرابع الهجري بين الطبع والصنعة

د. محمد الحافظ الروسي*

* أستاذ النقد القديم بكلية الآداب والعلوم الإنسانية - تطوان - المغرب .

عالم الفكر ٢٥٤

يعتبر القرن الرابع الهجري عصر ازدهار الصنعة في الأدب العربي ورسوخ هذا المذهب بعد انتهاء ذلك الصراع الذي عرفته البيئة النقدية آنذاك بين أنصار أبي تمام وبين أنصار البحتري، بظهور مذهب الأول ظهورا تلمس آثاره في أشعار ونقد الأجيال اللاحقة.

والمعروف أن أنصار البحتري زعموا أن صاحبهم أكثر طبعا، وإلى ذلك يذهب الآمدي،[1] بينما رموا أبا تمام بالتكلف والتعمل في الشعر.

ونريد هنا أن نتساءل: هل كان ما زعمه أنصار البحتري لصاحبهم صحيحا ؟، أم إن الصراع في حقيقته كان بين صنعتين مختلفتين: صنعة أميل إلى مذاهب العرب وجمود الشعر المعروف، وهي صنعة البحتري، وصنعة أميل إلى مذهب البديع وابتكار المعاني، وهي صنعة أبي تمام! ؟

أظن هذا السؤال مشروعا، خاصة وأن ناقدين كبيرين هما: الباقلاني[2]، وابن رشيق[3]، لا يشكان في أن البحتري كان بدوره صانعاً بارعا، إلا أن صنعته تختلف عن صنعة أبي تمام.

ومن هنا يمكن أن نطرح هذا السؤال: أين تقع مقاييس الجودة ؟، هل هي في الطبع أم في الصنعة ؟، ثم إذا كانت في الصنعة، فأي الصنعتين تريد ؟، وأين موقع الشعر الذي اعتبر مطبوعا مصنوعا، من كل هذا ؟.

هذه هي الأسئلة التي سوف نحاول الإجابة عنها في هذا البحث، إن شاء الله تعالى.

أولا : الطبع

يستعمل هذا المصطلح في النقد العربي للدلالة على شيئين هما :

أولا: الموهبة والملكة، وبهذا المعنى استعمله القاضي الجرجاني في الوساطة، إذ قال: " . . وأنت تعلم أن العرب مشتركة في اللغة واللسان، وأنها سواء في المنطق والعبارة، وإنما تفضل القبيلة أختها بشيء من الفصاحة. ثم تجد الرجل منها شاعرا مفلقا، وابن عمه وجار جنابه ولصيق طنبه بكيئا مفحما، وتجد فيها الشاعر أشعر من الشاعر، والخطيب أبلغ من الخطيب، فهل ذلك إلا من جهة الطبع والذكاء وحدة القريحة والفطنة! "[4] فهذه الموهبة - إذن - هي سر انطلاق لسان الرجل بالشعر، بل وهي أيضا سر التفاوت بين الشعراء أنفسهم، ولعل ابن قتيبة استعمل كلمة الطبع بهذا المعنى في قوله: " والشعراء أيضا في الطبع مختلفون: منهم من يسهل عليه المديح ويعسر عليه الهجاء. ومنهم من يتيسر له المراثي ويتعذر عليه الغزل "[5]. فهذا كلام أقرب أن يفسر بتلك الملكة التي تجعل قول الشعر في بعض الأغراض أسهل على الشاعر من قوله في أغراض أخرى لذلك وصف "ابن قتيبة" ذا الرمة بقوله: " فهذا ذو الرمة أحسن الناس تشبيها، وأجودهم تشبيبا، وأوصفهم لرمل وهاجرة وفلاة وماء وقراد وحية، فإذا صار إلى المديح والهجاء خانه الطبع "[6].

فالطبع هنا، إذن، بمعنى السليقة والفطرة التي خلق الفرد من الناس عليها والتي بها يتميز عن غيره من المخلوقين، من قولهم: "طبعه الله على الأمر يطبعه طبعا: فطره "[7].

ونظن الطبع بهذا المعنى هو ما يعنيه د. أحمد الطرابلسي في محاولته ربط هذا المفهوم بأسطورة شيطان الشعر، إذ يقول: " يمكننا التساؤل: أليس ما سماه النقاد طبعا، هو الشكل العلمي لأسطورة الجن أو الشيطان القديمة ؟، حيث انه بالنسبة للقدماء كان كل شاعر يملك شيطانه الذي يلهمه، وهو ما يشبه تقريبا (آلهة الشعر) اليونانية. إننا نملك كل الأسباب لكي نعتقد بأن المحدثين لم يعودوا يصدقون قصة هذه الشياطين الملهمة، وإنه عندما كانوا يتحدثون عنها فإن ذلك فقط لكي يستعيدوا إحدى الخرافات "[8].

وبهذا الذي يذكره د. الطرابلسي فسروا جودة شعر الشاعر، فقالوا، إن شيطانه مفلق، وفسروا رداءة الشعر أيضا بكون شيطان الشاعر مقصرا. وهكذا فإن الموهوب هو من انفرد به الشيطان الأشعر. وقد جاء في "الجمهرة" أن رجلا أتى الفرزدق، فقال: إني قلت شعرا فأنظره، قال: أنشد، فقال:

ومنهم عمر المحمود نائله كأنما رأسه طين الخواتيم

. . . فضحك الفرزدق، ثم قال: يا ابن أخي، إن للشعر شيطانين يدعى أحدهما الهوبر والآخر الهوجل، فمن انفرد به الهوبر جاد شعره وصح كلامه، ومن انفرد به الهوجل فسد شعره، وإنهما قد اجتمعا لك في هذا البيت، فكان معك الهوبر في أوله فأجدت، وخالطك الهوجل في آخره فأفسدت. . "(9).

ولعل هذه كانت هي التفسيرات الأولى لقضايا الطبع بمعنى الملكة، وما لاحظوه من غيابه أحيانا حتى "كان الفرزدق يقول: أنا أشعر تميم عند تميم، وربما أتت علي ساعة ونزع ضرس أسهل علي من قول بيت"(10).

وما انتبهوا إليه من ميل كل شاعر إلى غرض معين أو أغراض معينة، لذلك كان الشاعر الكامل التام الموهبة هو المتصرف المجيد في جميع فنون الشعر. فكانت من القضية الأولى مسألة التفاوت والاختلاف التي طرحها "ابن قتيبة" في "الشعر والشعراء"، ورأى أن أسبابها إنما تكمن في هذه الحالات التي لا يعرف لها سبب والتي تجعل طبع الشاعر متيقظا في بعض الأوقات أكثر من غيرها(11). وكانت من المسألة الثانية قضية التصرف التي بها يحكم على الشاعر بالتقدم وحيازة قصب السبق(12).

إذن، فقد كان الطبع بمعنى الموهبة، هو الذي قدم لنا مقياسين مهمين من مقاييس الجودة، هما: حسن التصرف وطلب الاستواء في الشعر والبعد عن التفاوت فيه. فهو بهذا المعنى لا يختلف فيه النقاد، بل ويجمعون على وجوب حضوره إذ هو الأساس وعليه البناء.

ثانيا: قول الشعر دون مراجعة وتنقيح، لذلك كان من صفات شعر المطبوع أنه قريب المأخذ، ومعنى ذلك كما يبينه العسكري: ". . . أن تأخذ عفو الخاطر، وتتناول صفو الهاجس، ولا تكد فكرك، ولا تتعب نفسك"(13)، ولأن الشاعر المطبوع لا يميل إلى تثقيف شعره فقد كان أقدر على الارتجال، لذلك جعل "ابن قتيبة" من صفاته أنه "إذا امتحن لم يتلعثم ولم يتزحر"(14). أما ابن رشيق فيرى أن "أعجب ما كان البديهة من أبي تمام"(15)، وهو يفسر ذلك بقوله: "لأنه رجل متصنع، لا يجب أن يكون هذا في طبعه"(16). أما السمة الكبرى للشعر المطبوع فهي السهولة والوضوح، سهولة تبتعد بالشاعر عن مستكره الألفاظ ووحشي الكلام ومعقد المعاني، وهو ما جعل الآمدي يعتبر البحتري من شعراء الطبع لتميز شعره بكل هذه الصفات(17)، وكذلك يتميز الشعر المطبوع بسهولة القوافي(18)، وسلامة الأوزان من الاضطراب(19).

إن مفهوم الطبع بهذا المعنى هو الذي طرح الإشكال الذي سيختلف النقاد حوله وينقسمون

إلى طوائف ، هل يطلب في الشعر السهولة والوضوح؟أم يطلب فيه العناية والمراجعة والتزيين؟ ، وباختلاف الأجوبة التي هدمت عن هذين السؤالين ، اختلفت الاتجاهات والنزعات .

ثانيا : التكلف والصنعة

ـ هل التكلف هو الصنعة ؟

ـ نظن أنه للجواب عن مثل هذا السؤال ، لا بد من تعريف التكلف ومظاهره ، قبل تبيين الفرق بينه وبين الصنعة ، فما هو التكلف ؟

أ ـ التكلف

جاء في " اللسان " : " الكلف : الولوع بالشيء مع شُغل قلب ومشقة وكلفه تكليفا أي أمره بما يشق عليه . وتكلفت الشيء : تجشمته على مشقة وعلى خلاف عادتك "[20] .

وفي " القاموس " : " التكليف ، الأمر بما يشق عليك "[21]، ومن هذا الأصل اللغوي (كلف) الذي تدور معانيه حول المشقة والعناء والجهد، كان اللفظ الاصطلاحي : تكلف ، فالتكلف في الاصطلاح النقدي هو طلب الشيء بصعوبة وعناء وتفكر ، والبعد عن الجري وراء السجية والعادة ، أو كما عرفه العسكري في الصناعتين ، بقوله : " . . . التكلف طلب الشيء بصعوبة للجهل بطرايق طلبه بالسهولة "[22] . واستعمله قدامة مرادفا للتعمل والعناء ، فقال عن سوء استخدام الترصيع : " . . . فإن ذلك إذا كان ، دل على تعمل وأبان عن تكلف "[23] . أما صاحب البرهان ، فإنه يستعمله بدوره بمفهوم الخروج عن السجية والعادة والبعد عن السهولة ، يقول : " وأما سهولة القول ، وقلة التكلف ، فكقول الشاعر :

خير المذاهب في الحاجات أنجحها   وأضيق الأمر أدناه من الفرج

فهذا لفظ سهل قريب قد جرى صاحبه فيه على سجيته وعادته ، فإذا جئت إلى قول آخر :

وما مثله في الناس إلا مملكا   أبو أمه حي أبوه يقاربه

وجدته قد تكلف تكلفا غير خفي على سامعه ، فالقلوب له ابيه . والآذان عنه نابيه "[24] .

وإذا كانت هذه الجماعة من النقاد ، وهم كلهم من أهل القرن الرابع ، يقرنون التكلف بالمشقة في قول الشعر والبعد عن السلاسة والسهولة ، فإن " ابن قتيبة " قبلهم كان يرى ذلك فهو يلاحظ بأن المتكلف من الشعر " . . ليس به خفاء على ذوي العلم ، لتبينهم فيه ما نزل بصاحبه من طول التفكر وشدة العناء ، ورشح الجبين "[25] . إلا أنه رغم ذلك لم يكن يميز ، كما فعل ذلك بعده نقاد القرن الرابع ، بين شعر الصنعة وبين شعر التكلف ، لذلك فهو يعترف للمتكلف من الشعر بالجودة

والإحكام (٢٦)، بينما يتفق نقاد القرن الذي ندرسه على أن التكلف عيب، والصنعة مذهب لها أنصاره، وهو يرى أن الشاعر "المتكلف هو الذي قوم شعره بالثقاف، ونقحه بطول التفتيش، وأعاد فيه النظر بعد النظر، كزهير والحطيئة، وكان الأصمعي يقول: زهير والحطيئة وأشباههما من الشعراء عبيد الشعر، لأنهم نقحوه ولم يذهبوا فيه مذهب المطبوعين" (٢٧). في حين أن أهل القرن الرابع يعتبرون زهيرا والحطيئة ومن تقيلهما شعراء صنعة، ولم يدع أحد أنهما كانا من المتكلفين. لهذا فإن طرق معرفة التكلف عند ابن قتيبة تختلف عن تلك التي قدمها اللاحقون عنه. فابن قتيبة يرى أن الذي يفضح التكلف هو ذاك الخلل في معاني وألفاظ القصيدة وعدم التماسك بين أبياتها (٢٨)، بينما رأى أهل هذا القرن الذي ندرسه أن التكلف هو تلك المبالغة في الصنعة، وبذلك فإن كل متكلف مصنوع وليس كل مصنوع متكلفا، وهو ما جعل صنعة الأوائل بعيدة عن التكلف، أو كما بين ذلك "ابن رشيق" في القرن الخامس، حينما قال: "والمصنوع وإن وقع عليه هذا الاسم فليس متكلفا تكلف أشعار المولدين" (٢٩). لذلك كانت معرفة التكلف إنما تتم بملاحظة تلك المبالغة الشديدة في الصنعة، وهي ما يمكن تحديدها في أربعة أشياء:

أولا: الخروج عن حد الاعتدال

ومثال ذلك، الترصيع، فالترصيع محمود ومقبول إذ هو من نعوت الوزن عند قدامة، ولكنه إذا تواتر واتصل في الأبيات كلها لم يكن محمودا، لأنه بذلك يدل على تكلف الشاعر وتعمله (٣٠). لهذا نصح "ابن رشيق" الشاعر الحاذق "إذا غلب عليه حب التصنيع، أن يترك للطبع مجالا يتسع فيه" (٣١).

ثانيا: عدم مراعاة العصر

وذلك من مثل استخدام لغة غير لغة الزمان وأهله، وهو ما جعل كثيرا من شعر "أبي تمام" يتميز بالوعورة والقبح وذلك انه كما يقول الجرجاني. "حاول من بين المحدثين الاقتداء بالأوائل في كثير من ألفاظه" (٣٢). وكذلك كان شعر أبي حزام غالب بن الحارث العكلي وكان في زمن المهدي، وكان يتكلف الغريب والوحشي من الكلام، وهو أمر لا يقبل من غير القدماء لأنهم كانوا يجرون فيه على سجيتهم وعادتهم، وأيضا للحاجة إلى الاستشهاد بأشعارهم فيه (٣٣).

ثالثا: الغموض في المعاني

وهو ما يميز مجموعة من معاني أبي تمام الذي يصفه صاحب الوساطة بأنه "اجتلب المعاني

الغامضة وقصد الأغراض الخفية ، فاحتمل فيها كل غث ثقيل ، وأرصد لها الأفكار بكل سبيل ، فصار هذا الجنس من شعره إذا قرع السمع لم يصل إلى القلب إلا بعد إتعاب الفكر ، وكد الخاطر ، والحمل على القريحة ، فإن ظفر به فذلك من بعد العناء والمشقة وحين حسره الإعياء وأوهن قوته الكلال . وتلك حال لا تهش فيها النفس للاستمتاع بحسن ، أو الالتذاذ بمستظرف وهذه جريرة التكلف ! »[٣٤] .

رابعا : التعسف في طلب البديع

وهو ما يعني الحرص على تضمين القصيدة وجوه البديع دون مراعاة مدى ملاءمته أو عدم ملاءمته للحال والموضع[٣٥] ، مع تكلف في الاحتذاء[٣٦] .

إذن ، فلا خلاف في أن التكلف عيب عند من يستعمله بهذا المعنى ، لذلك نفى ابن المعتز[٣٧] أن يكون المذهب الكلامي موجودا في كتاب الله تعالى ، وهو يفسر ذلك بقوله : « . . . وهو ينسب إلى التكلف تعالى الله عن ذلك علوا كبيرا »[٣٨] ، والتكلف إعنات[٣٩] ، وهو مما لا يمكن أن يوصف به رب العالمين ، والتكلف بعد عن السهولة والطلاوة لذلك كان الكلام ، كما يقول العسكري « إذا خرج في غير تكلف وكد وشدة تفكر وتعمل كان سلسا سهلا ، وكان له ماء ورواء ورقراق وعليه فرند لا يكون على غيره مما عسر بروزه واستكره خروجه »[٤٠] .

والتكلف بهذا المعنى لا يمكن أن يكون مذهبا ، أو أن يدعو إليه النقاد ، أو أن يكون مقياسا من مقاييس الجودة ، إذ هو تلك المبالغة الشديدة في الصنعة التي تخرج إلى حد المحظور . ولعل كون الصنعة أساسا له هو ما جعله يلتبس على كثير من النقاد ، إذ أن المطبوع في مأمن من التكلف ، لأن التكلف لا يكون إلا بمجاهدة الطبع ومغالبة القريحة[٤١] . ومما زاده التباسا على المتأمل أن أنصار الطبع من أمثال ، ابن قتيبة والآمدي وغيرهما لم يكونوا يرغبون في ملاحظة ذلك الفرق الدقيق بين الصنعة وبين التكلف ، إذ كان ذلك سلاحهم في مواجهة أنصار الصنعة من المحدثين .

ب - الصنعة

الصنعة ، عمل الصانع[٤٢] ، ورجل صنع : ماهر[٤٣] ، وصنعه يصنعه صنعا ، فهو مصنوع وصنع : عمله[٤٤] ، ومعاني مادة (صنع) كلها تدور حول مفاهيم العمل والمهارة والحذق ، ومهارة الشاعر هنا إنما هي في معاودته النظر في قصيدته بالتنقيح والتثقيف وهو مذهب عرف منذ العصر الجاهلي واشتهر به زهير والحطيئة بعده ، إلا أن المتأخرين ممن كانوا يعتقدون أن البديع هو سر الجودة

في القصيدة ،اعتمدوا هذا المذهب الجديد عند مراجعتهم لقصائدهم ، فكان تثقيفهم لها وتنقيحهم إياها إنما يتم على أساس هذه النزعة الجديدة حتى كاد مفهوم الصنعة يختلط بمفهوم البديع ، وقد بين "ابن رشيق" ذلك الفرق الدقيق بين الصنعتين : صنعة القدماء وصنعة المحدثين ، فقال : " . . . والمصنوع وإن وقع عليه هذا الاسم فليس متكلفا تكلف أشعار المولدين ،لكن وقع فيه هذا النوع الذي سموه صنعة من غير قصد ولا تعمل ،لكن بطباع القوم عفوا ، فاستحسنوه ومالوا إليه بعض الميل ، بعد أن عرفوا وجه اختياره على غيره ، حتى صنع زهير الحوليات على وجه التنقيح والتثقيف : يصنع القصيدة ثم يكرر نظره فيها خوفا من التعقب بعد أن يكون قد فرغ من عملها في ساعة أو ليلة ،وربما رصد أوقات نشاطه فتباطأ عمله لذلك ، والعرب لا تنظر في أعطاف شعرها بأن تجنس أو تطابق أو تقابل فتترك لفظة للفظة أو معنى لمعنى كما يفعل المحدثون ، ولكن نظرها في فصاحة الكلام وجزالته ، وبسط المعنى وإبرازه وإتقان بنية الشعر ، وإحكام عقد القوافي، وتلاحم الكلام بعضه ببعض . . "(٤٥) إذن، فالصنع هو المنقح المثقف ،أما الذي لا يهتم بذلك فهو المطبوع جاء في "الإعجاز" : قال أبو عبيدة : سمعت أبا عمرو يقول : زهير والحطيئة وأشباههما عبيد الشعر، لأنهم نقحوه، ولم يذهبوا فيه مذهب المطبوعين "(٤٦). ومثل زهير والحطيئة في ذلك جماعة من الشعراء ،منهم النابغة وطفيل الغنوي والنمر بن تولب(٤٧).

ولست أعرف للصنعة معنى آخر غير هذا ،إلا ما ذكره العسكري في الصناعتين، من أن الصنعة هي "النقصان عن غاية الجودة والقصور عن حد الإحسان "(٤٨). وهو يستدل على ذلك بقول النابغة ،لما دخل يثرب وصحح إقواء كان في شعره : " دخلت يثرب فوجدت في شعري صنعة . . . فخرجت منها وأنا أشعر العرب "(٤٩). ويشرح العسكري هذا القول بهذه العبارة : "أي وجدت نقصانا عن غاية التمام "(٥٠) بل إنه بهذا المعنى يشرح قول "ابن الأعرابي" لما أمر بتخريق أرجوزة أبي تمام إذ قال : " خرق، خرق، لا جرم إن أثر الصنعة فيها بين "(٥١)، أما قولهم ، قال الفرزدق القصائد تصنعا ، فمعنى ذلك أنه قالها ناقصة عن حد الإحسان(٥٢).

فإذا تجاوزنا هذا التعريف الذي لا أعلم أحدا غير العسكري قال به ، فإنه يمكننا تعريف الصنعة بأنها المراجعة والتنقيح والتثقيف سواء أكان هذا التنقيح يعتمد مذاهب العرب القديمة في الشعر أو كان يعتمد البديع وأساليبه في التزيين والتزويق .

ولست أشك في أن أنصار الصنعة منذ العصر الجاهلي أي منذ كان زهير يقول : " خير الشعر الحولي المنقح المحكك" . (٥٣) إلى القرن الرابع الهجري، لم يكونوا يعتقدون غير أن مذهبهم أفضل من مذهب الطبع وأحسن ، لذا فإنه إذا كان أنصار الطبع يرون الصنعة تكلفا ، وهو ما رأينا "ابن قتيبة" يفعله ، وكذلك يفعل الجاحظ الذي يرى أن المتقحين قد دخلوا في باب التكلف وأصحاب

الصنعة ، (٥٤) فيسوي بذلك بين المصطلحين ، فإن أنصار الصنعة قد وصفوا شعر الطبع بأنه شعر مخشوب ، وهو ما يفسره الراغب الأصبهاني ، بقوله : « ويقال شعر مخشوب ، إذا كان جديدا لم يثقف » . (٥٥) وفي القاموس : « خشبه يخشبه . . . الشعر قاله من غير تنوق ، وتعمل له » . (٥٦) ويبدو هذا المصطلح أوضح في اللسان إذ يقول ابن منظور : « خشب الشعر يخشبه خشبا أي يمره كما يجيئه ، ولم يتأنق فيه ، ولا تعمل له ، وهو يخشب الكلام والعمل إذا لم يحكمه ولم يجوده » . (٥٧) وأصل هذا المصطلح ، كما يبدو من « خشب القوس يخشبها خشبا ، عملها عملها الأول . . . والخشيب : السهم حين يبرى البري الأول » . (٥٨) فمعاني هذه المادة تدور كلها حول الشظف والسماجة وعدم التنوق والخشونة والرداءة وعدم إحكام العمل (٥٩). فكأنهم قاسوا الشعر على ذلك السيف أو السهم أو القوس الذي صنع ويحتاج إلى إعادة نظر من أجل إحكامه وتجويده ، فالشعر المطبوع مخشوب ، أما المصنوع فهو منقح قد أعيد فيه النظر ، وحذف منه الرديء والساقط . لذلك قالوا ـ كما جاء في أساس البلاغة للزمخشري : « كان الفرزدق ينقح الشعر ، وكان جرير يخشب ،

وكان خشب جرير خيرا من تنقيح الفرزدق » . (٦٠)

إذن ، فالصنعة هي التنقيح والتثقيف والمعاودة والمراجعة والتحكيك ، فإذا وصلنا إلى القرن الرابع ، فهي المعاودة على أساس مذهب البديع ، أغلب الأحيان ، مما يجعل مفهوم البديع ومفهوم الصنعة يكادان يصبحان شيئا واحدا . لذا نجد الباقلاني يتحدث عن التجنيس والمطابق فإذا هما من وجوه الصنعة ، يقول : « وأما البحتري فإنه لا يرى في التجنيس ما يراه أبو تمام ، ويقل التصنع له . فإذا وقع في كلامه كان في الأكثر حسنا رشيقا ، وظريفا جميلا . وتصنعه للمطابق كثير حسن ، وتعمقه في وجوه الصنعة على وجه طلب السلامة ، والرغبة في السلاسة » (٦١) . أما سوء الصنعة فهو سوء استخدام البديع ، لذلك يشرح العسكري قول جعفر بن يحيى « بريئا من سوء الصنعة » (٦٢) ، بقوله : « فسوء الصنعة يتصرف على وجوه . منها سوء التقسيم وفساد التفسير ، وقبح الاستعارة والتطبيق ، وفساد النسج والسبك » (٦٣) وهذا المفهوم ، أي مفهوم الصنعة على أساس البديع ، هو الذي استقرت عليه الأجيال اللاحقة ، ولذلك كان أصحاب الصنعة عند « ابن رشيق » مثلا ، هم أنصار مذهب البديع ، أي أبو تمام وعبدالله بن المعتز ومسلم بن الوليد ، بل والبحتري أيضا ، وهو يقول عن مسلم بأنه « أول من تكلف البديع من المولدين ، وأخذ نفسه بالصنعة » (٦٤) ويجمع بين هذين المصطلحين بوضوح في قوله عن « ابن المعتز » : « . . . فانتهى علم البديع والصنعة إليه » (٦٥) إذن ، فقد أصبحت الصنعة في البديع . فإذا تبين هذا وعلمنا تصور أهل القرن الرابع لهذه المصطلحات ، أمكننا الآن أن نطرح هذا السؤال بوضوح وجلاء تامين : هل كانت هناك خصومة بين أنصار الطبع وبين أنصار الصنعة ؟ ، وإذا كان ذلك كذلك ، فما هي مظاهرها ؟ ، والأهم من كل هذا ، أين يكمن مقياس الجودة في هذا المجال ، هل في الطبع أم في الصنعة ؟! وإذا كان في الصنعة ،

ففي أي أنواع الصنعة، إذن ؟.

ثالثا: الجودة في إطار الخصومة بين المذهبين

يتفق الرواة واللغويون على أن القدماء أكثر طبعا من المحدثين الذين يتميزون عندهم بالتكلف، ويبدو هذا الوصف عندهم محببا كلما تعرضوا للمقارنة بين شعر القدماء وبين شعر المحدثين، جاء في الوساطة: "حكي عن إسحاق بن إبراهيم الموصلي أنه قال: أنشدت الأصمعي:

هل إلى نظرة إليك سبيل ... فيبل الصدى ويشفى الغليل
إن ما قل منك يكثر عندي ... وكثير ممن يحب القليل

فقال: والله هذا الديباج الخسرواني، لمن تنشدني؟، فقلت: إنها لليلتها، فقال: لا جرم والله، إن أثر التكلف فيها ظاهر" (٦٦). وهكذا فإن الاتهام الجاهز عند الأصمعي وطبقته هو الاتهام بالتكلف، أما إذا أعجب أحدهم بشعر فإنه يصفه بأنه شعر مطبوع، ومن ذلك أن أبا رياش القيسي، وكان معروفا بالتحامل على المحدثين والغض من شأن أبي تمام والبحتري خاصة، لما أنشد ذات يوم بضعة أبيات للبحتري، وأعجبته، قال: "أحسن والله! من هذا البدوي المطبوع؟" (٦٧). وفي مواجهة هذا التيار كان أنصار الصنعة والبديع، يؤكدون أن أكثر الشعراء طبعا، هم المحدثون. بل إن "ابن المعتز" جعل بشار بن برد، وهو رائد مذهب البديع باعتراف "ابن المعتز" نفسه (٦٨) "أحد المطبوعين الأربعة الذين لم يرى في الجاهلية والإسلام أطبع منهم، وهم: بشار وأبو العتاهية والسيد وأبو عيينة" (٦٩). أما الجاحظ فيكتفي بأن يقول: والمطبوعون على الشعر من المولدين، بشار العقيلي، والسيد الحميري، وأبو العتاهية وابن أبي عيينة" (٧٠). إلا أنه يعتبر -بعد ذلك- بشارا أطبعهم كلهم، (٧١) وهو الرأي الذي نقله عنه الصولي في (الأوراق)، (٧٢) مما يبين حدة ابن المعتز، باعتباره منظر البديع الأول، في مواجهته تهمة التكلف والبعد عن الطبع.

وواضح أن الطبع، كما بينا ذلك، سلاسة وسهولة ووضوح واعتماد على الهاجس وعفو الخاطر، أي أنه اعتماد على القلب، بينما الصنعة تثقيف ومراجعة وتهذيب وإعمال للفكر أي أن مصدر الصنعة وعمدتها العقل. فإذا علمنا أن العصر برمته كانت تتجاذبه نزعتان: نزعة عقلية من جهة، ونزعة نقلية من جهة أخرى، أمكننا أن نعرف من هم أنصار الطبع، ومن هم أنصار الصنعة؟! فقد كان أصحاب النزعة النقلية الذين يعتبرون تقاليد العرب في المعاني قدوة، والذين تمنعهم قدراتهم العقلية من إدراك المعاني الفلسفية والفكرية العويصة، بحكم ثقافتهم أو بحكم بيئتهم، أو الذين أصبحوا بحكم تقاليد مهنتهم ميالين إلى الوضوح، هم أنصار الطبع، وهؤلاء كما يقول الآمدي، "هم الكتاب والأعراب والشعراء المطبوعون وأهل البلاغة" (٧٣)، وهم يزعمون أن البحتري مطبوع

وإلى مذهبه يميلون، بل إن الكتاب، كما يقول الباقلاني " يفضلونه على أهل دهره، ويقدمونه على من في عصره، ومنهم من يدعي له الإعجاز غلوا، ويزعم أنه يناغي النجم في قوله علوا" (٧٤). فهؤلاء يذهبون إلى أن مقياس الجودة في الشعر إنما يكمن في الطبع والذي من علاماته عندهم " حلاوة اللفظ وحسن التخلص ووضع الكلام في مواضعه وصحة العبارة وقرب المآتي وانكشاف المعاني " (٧٥)، لذلك فالبحتري، كما يصفه الآمدي، "أعرابي الشعر، مطبوع" (٧٦). ودليل ذلك أن شعره بعيد عن التكلف وعلاماته، فقد " كان يتجنب التعقيد ومستكره الألفاظ ووحشي الكلام " ، (٧٧) أي أن مذهبه يخالف مذهب "أبي تمام" الذي يصفه الآمدي بشدة التكلف والصنعة وبجوئه إلى مستكره الألفاظ والمعاني (٧٨).

أما أصحاب النزعة العقلية فهؤلاء هم أنصار البديع والصنعة، أو كما يقول الآمدي عن أنصار أبي تمام: " . . وهؤلاء أهل المعاني والشعراء أصحاب الصنعة ومن يميل إلى التدقيق وفلسفي الكلام " (٧٩). وهذه النزعة الأخيرة هي التي سيطرت منذ القرن الرابع على الأدب العربي برمته، وإليها مال معظم الشعراء، وهو ما بينه "ابن حيدر البغدادي" ، بقوله " وذهب أكثر شعراء المحدثين إلى أن أحسن الشعر ما كان أكثر صنعة " (٨٠). أما الشعر غير المصنوع فقد أطلقوا عليه مجموعة من المصطلحات التحقيرية فسموه " الشعر المرسل والوسط والسليم " (٨١)، وذلك أنهم اعتقدوا أن الشعر غير المصنوع لا يتعدى في أي حال من الأحوال حد السلامة، أما البلوغ في تجويد الشعر النهاية المطلوبة، (٨٢) فإن ذلك إنما يتم عن طريق الصنعة. فهؤلاء إذن لا يرون الجودة ممكنة عن طريق غير طريقهم ومذهب غير مذهبهم، وأقصى ما يستطيعون التسليم به، هو حد السلامة والوسط أما الجودة فإنما تكمن عندهم في الصنعة ووسائلها.

ورغم أن الآمدي كان من أنصار الطبع، يدلك على ذلك انتصاره للبحتري على أبي تمام، لاعتقاده أن البحتري شاعر بدوي مطبوع، وهو ما نشك فيه ولنا إليه عودة، ولأن البحتري يسير على عمود الشعر العربي. إلا أن القاضي الجرجاني ، كان أذكى منه وأسلم حاسة نقدية عند تعرضه لهذا الموضوع.

لقد اعتبر القاضي الجرجاني، طرق الصنعة الحديثة المتضمنة في البديع، غير مفسرة لسبب جودة الشعر، لذلك فالبديع لا يصلح مقياسا من مقاييس الجودة ولا هذه الصنعة المحدثة، ودليله على ذلك أن الذوق السليم يحكم في كثير من الأحيان بغير ما تدل عليه هذه الأدوات النقدية الجديدة. يقول: "وقد علمت أن الشعراء قد تداولوا ذكر عيون الجآذر ونواظر الغزلان، حتى إنك لا تكاد تجد قصيدة ذات نسيب تخلو منه إلا في النادر الفذ، ومتى جمعت ذلك ثم قرنت إليه قول امرىء القيس:

تصد وتبدي عن أسيل وتتقي   بناظرة من وحش وجرة مطفل.

أوقابله بقول عدي بن الرقاع:

وكأنها بين النساء أعارها   عينيه أحور من جآذر جاسم.

رأيت إسراع القلب إلى هذين البيتين، وتبينت قربهما منه، والمعنى واحد، وكلاهما خال من الصنعة، بعيد عن البديع، إلا ما حسن به من الاستعارة اللطيفة، التي كسته هذه البهجة. هذا وقد تخلل كل واحد منهما من حشو الكلام ما لو حذف لا ستغني عنه وما لا فائدة في ذكره...» (٨٣) إذن، فخلو هذين البيتين من الصنعة والبديع لم يمنعهما من الوصول إلى القلب لجودتهما، وكذلك فقد تضمنت مجموعة من أبيات أبي تمام في الغزل كل «معنى بديع وصنعة لطيفة، طابق وجانس، واستعار فأحسن، وهي معدودة في المختار من غزله. وحق لها، فقد جمعت على قصرها فنونا من الحسن، وأصنافا من البديع، ثم فيها من الإحكام والمتانة والقوة ما تراه، ولكنني ما أظنك تجد له من سورة الطرب، وارتياح النفس ما تجده لقول بعض الأعراب:

أقول لصاحبي والعيس تهوى   بنا بين المنيفة فالضمار.
تمتع من شميم عرار نجد   فما بعد العشية من عرار.
ألا ياحبذا نفحات نجد   وريا روضه غب القطار.
وعيشك إذ يحل القوم نجدا   وأنت على زمانك غير زار.
شهور ينقضين وما شعرنا   بأنصاف لهن ولا سرار.
فأما ليلهن فخير ليل   وأقصر ما يكون من النهار.

فهو كما تراه بعيد عن الصنعة، فارغ الألفاظ، سهل المأخذ، قريب التناول». (٨٤) ويبدو أن الجرجاني يعتقد بأن مذهب العرب في الاستجادة حسب عمود الشعر كان أسلم من مذهب المحدثين الميالين إلى البديع، لذلك فهو يعقب على كون صنعة المحدثين ليست هي سر الجودة، بقوله: «وكانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، وتسلم السبق فيه لمن وصف فأصاب، وشبه فقارب، وبده فأغزر، ولمن كثرت سوائر أمثاله وشوارد أبياته، ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر، ونظام القريض». (٨٥)

ورغم كل هذا وانتباه الجرجاني إلى كون الصنعة عن طريق البديع لا تستطيع في كل الأحوال

تفسير سر الجودة، فهو لم يحاول الخروج عن ذلك المفهوم الذي أخذ به معظم أهل عصره، من كون الجودة مسألة عقلية. لذا فهو عوض أن تؤدي به نظرته تلك إلى مهاجمة هذه الصنعة الجديدة، فقد أدت به إلى رأي وسط وهو ذاك الذي مال إليه أغلب النقاد، ومؤداه أن الصنعة البديعية تخاطب العقل، فالشعر الذي يذهب في هذا الاتجاه إذن، يتميز بالجودة، بينما الذوق والطبع يخاطبان القلب، وصفة الشعر الذي يخاطب القلب انه شعر مطرب، وهو المصطلح الذي استخدمه الثعالبي بعد ذلك في كتابه (من غاب عنه المطرب)، إلا أن الثعالبي كان يعيش عصر سيادة الصنعة السيادة المطلقة، لذا فإنه وإن كان يتفق مع الجرجاني في أن هناك نوعا من الشعر يهز المتلقي دون أن تبرز القواعد سر هذا الإعجاب [86]، إلا أن كثيرا مما جاء به كان شعر صنعة، إذ كان هذا هو ما يطربه. أما الجرجاني فإنه يرى أن الشعر المطرب يهز المتلقي لأن أصله الطبع والشعر المصنوع أجود لأن أساسه العقل، والعقل يطلب المعاني ليتأملها ويتلذذ بها، بينما القلب يطلب اللفظ الرشيق، يقول: «وإذا أردت أن تعرف موقع اللفظ الرشيق من القلب، وعظم غنائه في تحسين الشعر، فتصفح شعر جرير وذي الرمة في القدماء، والبحتري في المتأخرين، وتتبع نسيب متيمي العرب ومتغزلي أهل الحجاز، كعمر وكثير، وجميل، ونصيب، وأضرابهم، وقسهم بمن هو أجود منهم شعرا، وأفصح لفظا وسبكا، ثم انظر واحكم وأنصف، ودعني من قولك: "هل زاد على كذا"! و"هل قال إلا ما قاله فلان"! فإن روعة اللفظ تسبق بك إلى الحكم، وإنما تفضي إلى المعنى عند التفتيش والكشف. وملاك الأمر في هذا الباب خاصة ترك التكلف ورفض التعمل والاسترسال للطبع، وتجنب الحمل عليه والعنف به...» [87] ثم يزيد الجرجاني هذه الملاحظة وضوحا بتفريقه بين شعر الصنعة الذي يتبين فيه أثر الاحتفال والعناية والمراجعة، وبين شعر الطبع البعيد عن التثقيف والمعاودة، فيصف شعر الصنعة بالجودة بينما يصف شعر الطبع بأنه مطرب ويميل أثناء كل ذلك إلى الطبع، فيقول: «...ومتى أردت أن تعرف ذلك عيانا، وتستثبته مواجهة، فتعرف فرق ما بين المصنوع والمطبوع، وفضل ما بين السمح المنقاد والعصي المستكره، فأعمد إلى شعر البحتري، ودع ما يصدر به الاختيار، و يعد في أول مراتب الجودة، ويتبين فيه أثر الاحتفال، وعليك بما قاله عن عفو خاطره، وأول فكرته... ثم انظر: هل تجد معنى مبتذلا ولفظا مشهرا مستعملا! وهل ترى صنعة وإبداعا، أو تدقيقا أو إغرابا! ثم تأمل كيف تجد نفسك عند إنشاده، وتفقد ما يتداخلك من الارتياح، ويستخفك من الطرب إذا سمعته..» [88] وأمام عجز القواعد عن تفسير سر الجودة [89] توصل الجرجاني إلى ملاحظة. أن هذا الأمر إنما «تستخبر به النفوس المهذبة، وتستشهد عليه الأذهان المثقفة» [90]. وهو يفسر ذلك بقوله: «وإنما الكلام أصوات محلها من الأسماع محل النواظر من الأبصار. وأنت قد ترى الصورة تستكمل شرائط الحسن، وتستوفي أوصاف الكمال، وتذهب في الأنفس كل مذهب، وتقف من التمام بكل طريق، ثم تجد أخرى دونها في انتظام المحاسن، والتئام الخلقة، وتناصف الأجزاء، وتقابل الأقسام، وهي أحظى بالحلاوة، وأدنى إلى القبول، وأعلق بالنفس، وأسرع ممازجة للقلب، ثم لا تعلم - وإن قاسيت واعتبرت، ونظرت وفكرت - لهذه المزية

سببا، ولما خصت به مقتضيا.

ولو قيل لك: كيف صارت هذه الصورة، وهي مقصورة عن الأولى في الإحكام والصنعة، وفي الترتيب والصيغة، وفيما يجمع أوصاف الكمال، وينتظم أسباب الاختيار أحلى وأرشق وأحظى وأوقع؟ لأقمت السائل مقام المتعنت المتجانف، ورددته رد المستهم الجاهل! ولكان أقصى ما في وسعك، وغاية ما عندك أن تقول: موقعه في القلب ألطف، وهو بالطبع أليق... كذلك الكلام... تجد منه المحكم الوثيق والجزل القوي، والمصنع المحكم، والمنمق الموشح، قد هذب كل التهذيب، وثقف غاية التثقيف، وجهد فيه الفكر، وأتعب لأجله الخاطر... ثم تجد لفؤادك عنه نبوة، ترى بينه وبين ضميرك فجوة...»[91].

إن مدار الشعر في نظر الجرجاني إنما هو على النفس وذوق الناقد المقتدر، لذلك فهو لم يستطع استساغة محاولة قدامة في تكوين "علم للشعر" تفسر به الجودة والرداءة، والصحة والخطأ، على غرار علم النحو أو علم اللغة، مثلا، يقول: "... فإن توسعت في الدعاوي فضل توسع، وملت مع الحيف بعض الميل حتى تناولت طائفة من المختار، فجعلته في المنفي، وأخذت صدرا من الجيد فجعلته مع الرديء.. ولسنا ننازعك في هذا الباب.. فهو باب يضيق مجال الحجة فيه، ويصعب وصول البرهان إليه. وإنما مداره على استشهاد القرائح الصافية، والطبائع السليمة، التي طالت ممارستها للشعر، فحذقت نقده، وأثبتت عياره، وقويت على تمييزه، وعرفت خلاصه، إنما تقابل دعواك بإنكار خصمك، وتعارض حجتك بإلزام مخالفك إذا صرنا إلى ما جعلته من باب الغلط واللحن، ونسبته إلى الإحالة والمناقضة، فأما، وأنت تقول: هذا غث مستبرد، وهذا متكلف متعسف، فإنما تخبر عن نبو النفس عنه، وقلة ارتياح القلب إليه، والشعر لا يحبب إلى النفوس بالنظر والمحاجة، ولا يحلى في الصدور بالجدال والمقايسة...»[92].

وهكذا نلاحظ كيف كان أنصار الطبع يتجنبون كل أثر عقلي يمكن أن يمس الشعر، ويرفضون أي نوع من الجدال والمقايسة فيه، ويفضلون استعمال الذوق الشخصي للناقد بعد أن يكون قد نضج بالرواية والدربة وبعد أن يكون متوفرا على الغريزة والطبع المساعدين، وهم لا يزودون الشعراء بأي شيء، لأنهم يعتقدون أن الشاعر المطبوع يعرف الفرق ما بين الجيد والرديء عن طريق الإلهام،[93] بينما يصر أنصار الصنعة على وجوب تعلم الشاعر للقواعد التي سوف يحاكم إليها، والتي تنقسم إلى نعوت وعيوب، فيتجنب العيوب ويستعمل النعوت.

إلا أن هذه الخصومة انتهت بظهور مذهب الصنعة على مذهب الطبع ظهورا بينا، فقد كانت كل السبل تؤدي إلى ذلك، بل إن محاولات الآمدي والقاضي الجرجاني إنما كانت بمثابة النزع الأخير في حياة مذهب الطبع، لماذا؟، لأن المجتمع والحياة الأدبية في ذلك الوقت كانا يتميزان بثلاث صفات

كلها تدعو إلى اعتماد الصنعة في الشعر، وهي:

أولا: التكسب بالشعر.

ثانيا: حب الزخرفة والترف.

ثالثا: التأثر بالنزعة العقلية في الميدان الأدبي.

أ ـ التكسب بالشعر

يعتبر القرن الرابع الهجري قرن التكسب بالشعر واتخاذه صناعة، مما طرح على الشعراء مشكلة بسيطة هي: كيف يمكن للشاعر هز الممدوح للعطاء؟، وكان الجواب عن ذلك، إن هذا يتم عن طريق تقديم قصيدة متقنة جيدة، فاضطر الشاعر إلى مراجعة قصيدته بإسقاط الرديء وتغيير الألفاظ وتضمين البديع، مما أدخله حيز الصنعة. ولم تكن هذه المشكلة مشكلة أهل القرن الرابع وحدهم، وإنما كانت مشكلة كل شعراء المدح في جميع العصور، وإنما راج هذا المذهب في هذا القرن لفشو المدح وتعلق الشعراء بأصحاب السلطان، لذلك فإننا نلاحظ أن زهيرا والحطيئة مثلا، وهما من كان يصفهما القدماء بأنهما من أصحاب الصنعة، كانا أيضا من شعراء المدح المشهورين. وفي هذا يقول الجاحظ: "ومن تكسب بشعره والتمس به صلات الأشراف والقادة، وجوائز الملوك والسادة، في قصائد السماطين، وبالطوال التي تنشد يوم الحفل، لم يجد بدا من صنيع زهير والحطيئة وأشباههما، فإذا قالوا في غير ذلك أخذوا عفو الكلام وتركوا المجهود.. " (٩٤)

ب ـ حب الزخرفة والميل إلى الترف

سبق لنا القول أن الصنعة في القرن الرابع، إنما كانت تعتمد عند جماعة الشعراء على البديع وأفانينه، وكان للمجتمع حينذاك ولوع بهذه الزخرفة البديعية، مصدره الحاجة "إلى التصاوير والتماثيل والفنون الجميلة المنظورة"، (٩٥) في حين كان الإسلام، كما يقول د. عبدالله الطيب، "دينا يرفض الأنصاب والتصاوير وما يجري مجراها من آثار المشركين." (٩٦) فلم يجد هذا المجتمع الجديد من منفذ آخر للتنفيس عن رغباته غير منفذ البديع بما يتضمنه من تزاويق وزخرفة، ثم إن صناعة البديع كانت أبعد ما تكون عن تأدية دور المعبر عن حقائق النفس، وإنما هي قصائد كالتحف تقدم بين يدي أمراء مترفين لم يكونوا بحاجة إلى سماع شعر آخر غير هذا الشعر الذي يعبر عن ذلك الترف البالغ الذي يحيطون به أنفسهم، في مجتمع طبقي حاد الطبقية، وبمعرفة الشعراء لذوق هؤلاء الذين يرعونهم، أسرفوا في تقديم مجموعة كبيرة من القصائد المزخرفة، بمن فيهم أولئك الذين لا يصنفون عادة ضمن الشعراء المسرفين في الصنعة كالبحتري في القرن الثالث والمتنبي في القرن الرابع، وفي هذا يقول د. عبدالله الطيب: "... ولتمكن الزخرفة من النفوس، لم تكن الحملة التي شنها النقاد على أبي تمام إلا هواء، فقد صار مذهبه هو المذهب، وأضحت طريقته هي الطريقة المتبعة، وعلى نهجه

سلك شعراء القرن الرابع ومن خلفوهم." (٩٧)

وكان البحتري بدوره صانعا إلا أنه بعكس أبي تمام كان أشغف بالمطابق، وأقل طلبا للمجانس، (٩٨) وتعمقه في وجوه الصنعة، كما يقول الباقلاني، "على وجه طلب السلامة، والرغبة في السلاسة، فلذلك يخرج سليما من العيب في الأكثر." (٩٩) فخفيت لذلك صنعته عن كثير من النقاد، في حين أنه كان صاحب صنعة، إلا أن صنعته لطيفة، يخفيها بالألفاظ الرشيقة التي هي من سمات المطبوعين، وقد انتبه لهذا الباقلاني فقال عن أنصار هذا المذهب: ". . ومنهم من رأى أن أحسن الشعر ما كان أكثر صنعة، وألطف تعملا، وأن يتخير الألفاظ الرشيقة للمعاني البديعية والقوافي الواقعة، كمذهب البحتري. . " (١٠٠) وكذلك يصفه ابن رشيق بأنه كان صاحب صنعة، إلا أنه، كما يقول عنه، "كان أملح صنعة، وأحسن مذهبا في الكلام، يسلك منه دماثة وسهولة مع إحكام الصنعة وقرب المأخذ، لايظهر عليه كلفة ولا مشقة." (١٠١) إذن، فلم يكن البحتري حالة تنافي ذلك الذوق السائد في القرنين الثالث والرابع، والذي يتميز بالميل إلى الصنعة، ولم تخف على الآمدي هذه المسألة، فهو مع وصفه البحتري بالطبع والبعد عن الصنعة، (١٠٢) يلاحظ على لسان صاحب البحتري أن في شعره كثيرا من الاستعارة والتجنيس والمطابقة، (١٠٣) هذا مع أن كثرة استعمال البديع لايمكن أن تكون مصادفة دون معاودة وتنقيح، أي دون صنعة، لأن هذا، كما يقول ابن رشيق، ليس في طباع البشر. (١٠٤) ولكن اتباع البحتري عمود الشعر أخفى هذه الحقيقة على كثير من النقاد الذين كانوا يعتقدون أن الصنعة والتكلف من سمات المحدثين.

ح - التأثر بالنزعة العقلية

جاء في الإمتاع عند الحديث عن الفرق بين الكلام المنبعث عن عفو البديهة وبين الكلام المنبعث عن كد الروية: ". . . وعيب عفو البديهة أن تكون صورة العقل فيه أقل، وعيب كد الروية أن تكون صورة الحس فيه أقل. . "، (١٠٥) وهو الكلام الذي يمكن صياغته بأسلوب آخر، فنقول: إن صورة العقل أقوى في الشعر المصنوع وصورة الحس أظهر في الشعر المطبوع. وذلك أن إعادة النظر في الشعر إنما هي عملية عقلية، حيث يختفي الشاعر ليظهر الناقد، وبهذا فالمتصنع مترو أما المطبوع فيتميز بالبديهة. (١٠٦)

وعملية التروي هذه وإعمال العقل في بيئة كثير من أفرادها يقدرون العقل إلى حد التقديس، لابد أن تجد صدى يعكسه مذهب الصنعة، الذي يقوم، بالإضافة إلى التروي، على الثقافة الواسعة، سواء أكانت هذه الثقافة نقدية ممثلة في البديع أو فلسفية وحكمية وكلامية ممثلة في المعاني. لذلك فإن قدامة، مثلا، يعجبه استعمال المحدثين للتكافؤ، وهو يفسر ذلك بقوله: " وذلك أنه بطباع أهل

التحصيل والروية في الشعر والتطلب لتجنيسه أولى منه بطباع القائلين على الهاجس بحسب ما يسنح من الخاطر مثل الأعراب ومن جرى مجراهم . .»[١٠٧] إن هذه النزعة العقلية وإن كانت قد توقفت بعد ذلك في القرون اللاحقة، حيث تحول الأدباء إلى تقديس البديع بعد أن كانوا يقدسون مذهب العرب في الشعر، أي أنهم تحولوا من تقليد إلى تقليد آخر. فإنها رغم ذلك، بالإضافة إلى ما ذكرناه من فشو التكسب بالشعر وحب الزخرفة، استطاعت أن تترك أثرها على الأدب العربي لاحقا، بتأسيس قاعدة: إن الشعر الجيد هو الشعر المصنوع. وهكذا نجد ابن رشيق، مثلا، في القرن الخامس، يقول: «ولسنا ندفع أن البيت إذا وقع مطبوعا في غاية الجودة ثم وقع في معناه بيت مصنوع في نهاية الحسن لم تؤثر فيه الكلفة ولا ظهر عليه التعمل كان المصنوع أفضلهما. .»[١٠٨] أي أن الصنعة وحدها أصبحت كافية لتفضيل شعر على آخر إذا تساويا في الجودة، بل أكثر من ذلك، فإن القاضي الجرجاني، رغم عدم ميله إلى مذهب الصنعة، فإنه يميل مع ذلك إلى هذا المذهب الذي عرف به البحتري والذي يلتبس فيه الطبع بالصنعة، ويستطيع الشاعر فيه أن يخفي صنعته بحذقه وطلبه للسلامة. وذلك من مثل قصيدة المتنبي في الحمى، فهو في اختراعه لأكثر معانيها صنع بارع، وفي تسهيله لألفاظها كأنه مطبوع، فجاءت القصيدة بذلك كما يصفها الجرجاني «مطبوعة مصنوعة. وهذا القسم من الشعر هو المطمع المؤيس». [١٠٩] أما أبو سليمان المنطقي فإنه يسمي هذا النوع من الشعر المركب، أي أنه مركب من الطبع والصنعة، أو بعبارة التوحيدي مركب من عفو البديهة وكد الروية. [١١٠] وهو المذهب الذي اختاره الحصري بعدهما، إذ قال: «وحمل الصانع شعره على الإكراه في التعمل وتنقيح المباني دون إصلاح المعاني يعفي آثار صنعته، ويطفىء أنوار صنيعته، ويخرجه إلى فساد التعسف، وقبح التكلف، وإلقاء المطبوع بيده إلى قبول ما يمحه هاجسه، وتنفثه وساوسه، من غير إعمال النظر، وتدقيق الفكر، يخرجه إلى حد المشتهر الرث، وحيز الغث، وأحسن ما أجري إليه، وأعول عليه، التوسط بين الحالين، والمنزلة بين المنزلتين، من الطبع والصنعة».[١١١] ثم يقول الحصري بعد ذلك ــ وهي أسلم نظرة نقدية في الموضوع قال بها ناقد قديم ــ : «والبحتري عن هذا القوس ينزع، وإلى هذا النحو يرجع».[١١٢]

إذن، فلم يكن الصراع صراع طبع وصنعة كما تصور ذلك الآمدي، وإنما كان الخلاف بين صنعتين: صنعة قد التبست بالطبع، فأنتجت لنا ذلك الشعر الذي أطلق عليه، الشعر المطبوع المصنوع، وصنعة خالصة غير أنها لم تصل إلى حد التكلف الشديد وهي صنعة أبي تمام ومن رام مرامه وتقيله وأشبهه. أما الطبع الخالص فلم تكن البيئة حينذاك بمستطيعة تذوقه والانتصار له، للأسباب الاجتماعية التي ذكرناها. وبذلك اتفق نقاد القرن الرابع، سواء عن وعي وإدراك شاملين، أو عن غير وعي بأن مقياس الجودة في هذا المجال، إنما يمكن في تلك الصنعة التي لا تصل حد التكلف وتخرج إلى حيز العيب، أما الطبع فقد كان أليق بأولئك الشعراء البدو القدامى منه بشعراء التكسب والترف وحضارة العقل في القرنين الثالث والرابع الهجريين.

المصادر والمراجع

(١) الموازنة، الآمدي. ص: ١١ .
(٢) إعجاز القرآن، الباقلاني. ص: ١١١ .
(٣) العمدة، ابن رشيق. ١/ ١٣٠ .
(٤) القاضي الجرجاني، الوساطة. ص: ١٦ .
(٥) ابن قتيبة، الشعر والشعراء. ١/ ٩٣ـ ٩٤ .
(٦) المصدر نفسه. ١/ ٩٤ .
(٧) ابن منظور. لسان العرب. مادة، طبع. ٨/ ٢٣٢ .
(٨) AMJAD TRABULSI. La critique poetique des arabes. P: 113.
• ومما يعضد رأي د. الطرابلسي أن العسكري في القرن الرابع، يعتبر مسألة شيطان الشعر من تكاذيب العرب، ديوان المعاني، العسكري. ١/ ١١٢ ـ ١١٣ .
(٩) أبوزيد القرشي. جمهرة أشعار العرب. ص: ٦٣ .
(١٠) ابن قتيبة. الشعر والشعراء. ١/ ٨١.
(١١) الشعر والشعراء. ابن قتيبة. ١/ ٨٠ـ ٨١.
(١٢) العمدة. ابن رشيق. ٢/ ١٠٤ .
(١٣) العسكري، الصناعتين. ص: ٦١ .
(١٤) ابن قتيبة، الشعر والشعراء. ١/ ٩٠ .
(١٥) ابن رشيق. العمدة. ١/ ١٩٢.
(١٦) نفسه.
(١٧) الموازنة. الآمدي. ص: ١١ .
(١٨) أخبار البحتري. الصولي. ص: ١٢١.
(١٩) الموازنة. الآمدي. ص: ٢٧٢ .
(٢٠) ابن منظور. لسان العرب. مادة. كلف. ٩/ ٣٠٧.
(٢١) الفيروز آبادي. القاموس المحيط. مادة كلف. ٣/ ١٩٨ .
(٢٢) العسكري. الصناعتين. ص: ٥٥ .
(٢٣) قدامة. نقد الشعر. ص: ٤٧ . تعمل من أجله، لمتى. القاموس. مادة عمل. ٤/ ٢٢ .
(٢٤) ابن وهب الكاتب، البرهان في وجوه البيان. ص: ١٧٩ ـ ١٨٠ .
(٢٥) ابن قتيبة، الشعر والشعراء. ١/ ٨٨.
(٢٦) نفسه.
(٢٧) نفسه. ١/ ٧٨.
(٢٨) نفسه. ١/ ٨٨ـ ٩٠ .
(٢٩) ابن رشيق، العمدة. ١/ ١٢٩ .
(٣٠) نقد الشعر، قدامة. ص: ٤٦/ ٤٧ .
(٣١) ابن رشيق، العمدة. ١/ ١٣١ .

(٣٢) القاضي الجرجاني، الوساطة. ص: ١٩.
(٣٣) نقد الشعر، قدامة. ص: ١٧٢/ ١٧٣.
(٣٤) القاضي الجرجاني، الوساطة. ص: ١٩.
(٣٥) انظر مثلا، نقد الشعر، قدامة. ص: ٤٦ ـ ٤٧. والوساطة. الجرجاني. ص: ١٩.
(٣٦) الوساطة. الجرجاني. ص: ٣٤. وهذا لأن التكلف في الاحتذاء يجر إلى الإساءة أحيانا وإلى الإحسان أحيانا أخرى، بعكس وجود أبيات البديع اتفاقا، فإنها تكون دائما غريبة حسنة. انظر. الوساطة. ص: ٣٤. ويقصد بالتكلف في الاحتذاء، احتذاء القدماء.
(٣٧) يعتبر ابن المعتز رائد البديع، أي أنه ينزع إلى الصنعة. لذا ميز بينها وبين التكلف.
(٣٨) ابن المعتز، البديع. ص: ٥٣.
(٣٩) المصدر نفسه. ص: ٧٤.
(٤٠) العسكري، الصناعتين. ص: ١٨٧ ـ ١٨٨.
(٤١) الموازنة، الآمدي. ص: ٢٢٧.
(٤٢) القاموس، مادة (صنع). ٣/ ٥٤.
(٤٣) الأساس، مادة (صنع). ص: ٣٦٢.
(٤٤) اللسان، مادة (صنع). ٨/ ٢٠٨.
(٤٥) ابن رشيق، العمدة. ١/ ١٢٩.
(٤٦) الباقلاني، إعجاز القرآن. ص: ١٢٢.
(٤٧) العمدة، ابن رشيق. ١/ ١٣٣.
(٤٨) العسكري، الصناعتين. ص: ٥٥.
(٤٩) المصدر نفسه. ص: ٥٦.
(٥٠) المصدر نفسه.
(٥١) المصدر نفسه.
(٥٢) المصدر نفسه.
(٥٣) الثعالبي، التمثيل والمحاضرة. ص: ١٨٤.
(٥٤) البيان، الجاحظ. ٢/ ١٣.
(٥٥) الراغب الأصبهاني، محاضرات الأدباء. ١/ ٤٨.
(٥٦) القاموس، مادة (غشب). ١/ ٦٣.
(٥٧) اللسان، مادة (غشب). ١/ ٣٥٣.
(٥٨) نفسه.
(٥٩) نفسه. ١/ ٣٥١ـ٣٥٥. مادة (غشب).
(٦٠) أساس البلاغة، مادة (غشب). ص: ١٦٣.
(٦١) الباقلاني، إعجاز القرآن. ص: ١١٠ ـ ١١١.
(٦٢) العسكري، الصناعتين. ص: ٥٥.
(٦٣) المصدر نفسه.
(٦٤) ابن رشيق، العمدة. ١/ ١٣١.

(٦٥) المصدر نفسه.
(٦٦) القاضي الجرجاني، الوساطة. ص: ٥٠.
(٦٧) نفسه. ص: ٥٢.
(٦٨) البديع، ابن المعتز. ص: ١. ويقول «ابن رشيق» في العمدة.
١/ ١٣١: «وقالوا: أول من فتق البديع من المحدثين بشار بن برد وابن هرمة».
(٦٩) ابن المعتز، طبقات الشعراء المحدثين. ص: ٢٩٠.
(٧٠) الجاحظ، البيان والتبيين. ١/ ٥٠.
(٧١) البيان والتبيين. الجاحظ. ١/ ٥٠.
(٧٢) الأوراق، الصولي. ص: ١٢.
(٧٣) الآمدي، الموازنة. ص: ١٠.
(٧٤) الباقلاني، إعجاز القرآن. ص: ٢٤٥.
(٧٥) الآمدي، الموازنة. ص: ١٠.
(٧٦) المصدر نفسه. ص: ١١.
(٧٧) المصدر نفسه.
(٧٨) المصدر نفسه.
(٧٩) المصدر نفسه. ص: ١٠.
(٨٠) ابن حيدر البغدادي. قانون البلاغة. ص: ١٤٥.
(٨١) المصدر نفسه. ص: ١٤٦. ويستخدم ابن المعتز مصطلح «الكلام المرسل»، البديع. ص: ١. بمعنى الكلام الخالي من البديع، دون أن يصفه أي معنى قدحي، وكذلك يفعل الآمدي في الموازنة. ص: ٢٠.
(٨٢) انظر المصدر نفسه. ص: ١٤٥.
(٨٣) القاضي الجرجاني، الوساطة. ص: ٣١ ـ ٣٢.
(٨٤) نفس المصدر. ص: ٣٣. وهذه الأبيات موجودة في معاهد التنصيص للعباسي: ٣/ ٢٥٠. وهي للصمة القشيري وإن كانت تروى أيضا لجعدة بن معاوية بن حزم العقيلي.
(٨٥) نفس المصدر. ص: ٣٣ ـ ٨٤.
(٨٦) نستعمل الإعجاب هنا بمفهومه العام، وإلا فإن الثعالبي يجعله مخالفا للإطراب.
(٨٧) القاضي الجرجاني، الوساطة. ص: ٢٤ ـ ٢٥.
(٨٨) المصدر نفسه. ص: ٢٥ ـ ٢٧.
(٨٩) ● إذا كان أهل القرن الرابع يستعملون مصطلح الجودة باعتباره مسألة عقلية، أي بناء على حيرتهم بين ما تقبل به النفس وبين ما تقبل به القواعد، فإني لم أر داعيا لمتابعتهم في هذا، لذا فاستخدامي لهذا المصطلح إنما هو بمفهومه العادي المعروف أي: (نقيض الرداءة).
(٩٠) المصدر نفسه. ص: ٤١٢.
(٩١) المصدر نفسه. ص: ٤١٢ ـ ٤١٣.
(٩٢) المصدر نفسه. ص: ٩٩ ـ ١٠٠.
(٩٣) انظر المصدر نفسه. ص: ٢٥.
(٩٤) الجاحظ، البيان والتبيين. ٢/ ١٣، ١٤. والعمدة، ابن رشيق. ١/ ١٩٩.

(٩٥) د. عبدالله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب. ٢/ ٦٠٠.
(٩٦) المرجع نفسه.
(٩٧) المرجع نفسه. ٢/ ٦٠٢.
(٩٨) إعجاز القرآن، الباقلاني. ص: ٢٨٤.
(٩٩) الباقلاني، نفسه. ص: ١١١.
(١٠٠) نفسه. ص: ١١٥.
(١٠١) ابن رشيق، العمدة. ١/ ١٣٠.
(١٠٢) الموازنة، الآمدي. ص: ١١.
(١٠٣) نفسه. ص: ٢٠.
(١٠٤) العمدة، ابن رشيق. ١/ ١٣١.
(١٠٥) التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة. ٢/ ١٣٢.
(١٠٦) العمدة، ابن رشيق. ١/ ١٩٢.
(١٠٧) قدامة، نقد الشعر. تحقيق، خفاجي. ص: ١٥٠.
(١٠٨) ابن رشيق، العمدة. ١/ ١٣١.
(١٠٩) القاضي الجرجاني، الوساطة. ص: ١٢١.
(١١٠) الإمتاع والمؤانسة، التوحيدي. ٢/ ١٣٢.
(١١١) الحصري، زهر الآداب. ٣/ ٨٩٦.
(١١٢) المصدر نفسه.

(١١٣) الآمدي (أبو القاسم الحسن بن بشر بن يحيى) ت. ٣٧٠هـ الموازنة بين الطائيين: أبي تمام والبحتري. حقق أصوله وعلق حواشيه: محمد محيي الدين عبد الحميد. المكتبة العلمية ـ بيروت.
(١١٤) الباقلاني (أبو بكر محمد بن الطيب) ت. ٤٠٣هـ ـ إعجاز القرآن. تحقيق: السيد أحمد صقر. الطبعة الثالثة. دار المعارف ـ القاهرة.
(١١٥) التوحيدي (أبو حيان علي بن محمد بن العباس) ت. حوالي ٤٠٠هـ. الإمتاع والمؤانسة. تحقيق: أحمد أمين وأحمد الزين. دار مكتبة الحياة ـ بيروت.
(١١٦) الثعالبي (أبو منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل) ت. ٤٢٩هـ. التمثيل والمحاضرة. تحقيق: عبد الفتاح محمد الحلو. الدار العربية للكتاب. ١٩٨٣م.
(١١٧) الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر) ت. ٢٥٥هـ. البيان والتبيين. تحقيق: عبد السلام محمد هارون. الطبعة الرابعة ـ دار الفكر ـ بيروت.
(١١٨) الجرجاني (علي عبد العزيز) ت. ٣٦٦هـ. الوساطة بين المتنبي وخصومه. تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم ـ علي محمد البجاوي. دار القلم ـ بيروت.
(١١٩) الحصري القيرواني (أبو إسحاق إبراهيم بن علي) ت. ٤٥٣هـ. زهر الآداب وثمر الألباب. مفصل ومضبوط ومشروح، بقلم: د. زكي مبارك. حققه وزاد في تفصيله وضبطه وشرحه: محمد محيي الدين عبد الحميد. الطبعة الرابعة ـ دار الجيل ـ بيروت ١٩٧٢م.

(١٢٠) ابن حيدر البغدادي (أبو طاهر محمد بن حيدر) ت. ٥١٧هـ. قانون البلاغة في نقد النثر والشعر. تحقيق: د. محسن عياض عجيل. الطبعة الأولى ـ مؤسسة الرسالة ـ بيروت. ١٩٨١م.
(١٢١) الراغب الأصبهاني (أبو القاسم حسين بن محمد). محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء. صححه. محمد السملوطي ـ جمعية المعارف المصرية.
(١٢٢) ابن رشيق (أبو علي الحسن) ت. ٤٥٦هـ. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده. تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد. دار الرشاد الحديثة ـ الدار البيضاء.
(١٢٣) الزمخشري (جار الله أبو القاسم محمود بن عمر) ت. ٥٣٨هـ. أساس البلاغة. دار بيروت/ بيروت ١٩٨٤م.
(١٢٤) الصولي (أبو بكر محمد بن يحيى) ت. ٣٣٥هـ. أو ٣٣٦هـ.
أ ـ أخبار البحتري. تحقيق: د. صالح الأشتر. الطبعة الأولى ـ ١٩٥٨م.
ب ـ الأوراق (كتاب الأوراق). عني بنشره، ج. هيورث دن. الطبعة الأولى. مطبعة الصاوي. مصر ١٩٣٤م.
(١٢٥) الطرابلسي (أمجد). ـ نقد الشعر عند العرب إلى القرن الخامس الهجري/ الحادي عشر الميلادي. La critique - poetique des arabes. jusqu'au Vemesiecle de l'hegire (XI emesiecle de J.C).
Institut francais de Damas. 1955.
(١٢٦) الطيب (عبد الله). ـ المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها. الطبعة الثانية ـ دار الفكر ـ بيروت. ١٩٧٠م.
(١٢٧) العباسي (عبد الرحيم أحمد) ت. ٩٦٣هـ. معاهد التنصيص على شواهد التلخيص. تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد. عالم الكتب ـ بيروت (طبعة مصورة عن طبعة سنة: ١٩٧٤م).
(١٢٨) العسكري (أبو هلال) ت. بعد: ٣٩٥هـ.
أ ـ ديوان المعاني ـ عالم الكتب.
ب ـ الصناعتين (كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر). تحقيق: مفيد قميحة. الطبعة الأولى. دار الكتب العلمية ـ بيروت. ١٩٨١م.
(١٢٩) الفيروز آبادي (مجد الدين محمد بن يعقوب) ت. ٨١٧هـ. القاموس المحيط والقاموس الوسيط. دار الجيل ـ بيروت. ١٩٥٢م.
(١٣٠) ابن قتيبة (أبو محمد عبد الله بن مسلم) ت. ٢٧٦هـ. الشعر والشعراء. تحقيق: أحمد محمد شاكر. دار المعارف ـ القاهرة. ١٩٨٢م.
(١٣١) قدامة بن جعفر (أبو الفرج قدامة بن جعفر بن قدامة) ت. ٣٣٧هـ.
أ ـ نقد الشعر. تحقيق: كمال مصطفى. الطبعة الثالثة. مكتبة الخانجي ـ القاهرة.
ب ـ نقد الشعر. تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي. دار الكتب العلمية ـ بيروت.
(١٣٢) القرشي (أبو زيد محمد بن أبي الخطاب). جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام. تحقيق: علي محمد البجاوي. دار نهضة مصر ـ القاهرة. ١٩٨١م.
(١٣٣) ابن المعتز (عبد الله) ت. ٢٩٦هـ.

أ- البديع (كتاب البديع). تحقيق: أغناطيوس كراتشقوفسكي. طبعة مصورة عن طبعة لندن. ١٩٣٥م.
ب- طبقات الشعراء. تحقيق: عبد الستار أحمد فراج. الطبعة الرابعة- دار المعارف- القاهرة.

(١٣٤) ابن منظور المصري (أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم) ت. ٧١١هـ- لسان العرب المحيط. دار صادر- بيروت.

(١٣٥) ابن وهب الكاتب (أبو الحسين إسحاق بن إبراهيم بن سليمان)- البرهان في وجوه البيان. تحقيق: د. أحمد مطلوب- د. خديجة الحديثي. الطبعة الأولى- مطبعة العاني، بغداد. ١٩٦٧م



صدر حديثا

عالم الفكر

"المعتقدات الدينية لدى الشعوب"، المشرف على التحرير: جفري بارندر، ترجمة من الإنجليزية إلى العربية: د. إمام عبدالفتاح إمام

سلسلة "عالم المعرفة"، العدد ١٧٣، مايو ١٩٩٣ المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.

عرض وتعليق /د. عزت قرني*

* أستاذ الفلسفة بكلية الآداب - جامعة الكويت.

لن نبالغ إذا قلنا إن هذا الكتاب سيسد فراغا كبيرا في المكتبة العربية الحديثة، حيث نجد أنفسنا أمام مفارقة عجيبة: ففي الوقت الذي نرى فيه اشتداد الاهتمامات الدينية إلى أقصاها نلاحظ قلة الاهتمام بمعرفة الديانات الأخرى، ودع عنك معرفة وجهة نظر الآخر في ديانتنا. إن معرفة ديانات الآخرين ليست فقط سبيلا من سبل حسن إدراك الديانة الخاصة بالشخص، بل إنها أيضا سبيل أكيد للتخفيف من النزعات الانعزالية والتفردية، هي فتح للعينين جميعاً على عالم الواقع كله. من جهة أخرى، فلنعترف أن كثيرا من الكتابات التي ظهرت بالعربية في التعريف بالديانات الأخرى يغلب عليها الطابع الانفعالي، بله الخطابي، بسبب اتخاذها إما موقف الدفاع عن الديانة الخاصة أو موقف الهجوم الإبتدائي على الديانة الأخرى، بعبارة أخرى هي كتابات تفتقد إلى كثير من مقومات "الدراسات العلمية"، التي يقوم في مركزها محاولة إدراك الآخر على ما هو عليه وعلى أحسن ما هو عليه، ولنتفق من بعد معه أو فلنختلف. بعبارة موجزة: إننا في أشد الحاجة إلى أن "نعرف" مجرد "المعرفة" وإلى أن "نفهم" مجرد "الفهم".

موضوع الكتاب إذن، وهو ديانات عدد كبير من الشعوب، مدعاة إلى الاهتمام به، ويزيد من ذلك أنه يعتمد في فصوله على معرفة وثيقة لعدد كبير من المتخصصين بحسب كل ديانة مما عرض له الكتاب، في العالم القديم أو الحديث أو ما بينهما.

وقد أشرف على تحريره قس بروتستانتي، عاش في أفريقيا وطاف ببلدان الشرق الأوسط وغيرها، وله اهتمامات متصلة بموضوع الديانات البشرية، وأنتج في الموضوع كتابات منوعة، وقد يبحث القارىء عن "المحررين" الأفراد اللذين كتبوا فصوله، فلا يجد لهم ذكرا في الترجمة العربية، وإذا اتجه إلى الأصل الإنجليزي المنشور في نيويورك عام ١٩٨٤م لم يجد ذكرا لهم فيه أيضا، ولكنه سيعلم

منه أن الكتاب سبق نشره في المملكة المتحدة (بريطانيا) عام ١٩٧١ م بعنوان "الإنسان وآلهته" (Man and his Gods)، ثم بعد ذلك في أمريكا بعنوان "أديان العالم" (Religions of the World)، حتى استقر على عنوانه الأخير. ونلاحظ أن العنوان العربي، وهو "المعتقدات الدينية لدى الشعوب"، بعيد عن نص العنوان الإنجليزى الذي ترجمته: "الأديان في العالم. من التاريخ القديم إلى العصر الحاضر"، ولا نجد تبريرا في مقدمة المترجم لهذا الاختلاف، خاصة وأن العنوان العربي، الذي يستخدم حرف "لدى"، ولنعترف بثقله على اللسان في عنوان كتاب، هذا العنوان العربي يدل على منظور جغرافي ومن وجهة نظر الوقت الحاضر، بينما منظور الكتاب الفعلي منظور تاريخي وجغرافي معا، هذا كله فضلاً عن أن الكتاب لايتحدث عن "المعتقدات" الدينية وحسب، ولا على وجه الخصوص، بل يتحدث عن الأديان كظواهر إنسانية واجتماعية وتاريخية معاً. بل إن مقدمة المترجم تفاجئنا بعنوان ثالث هو: "المعتقدات الدينية بين شعوب العالم" (ص ٩)، وكان العنوان المختار من اختيار قلم ثالث، لا هو قلم المحرر الأصلي ولا قلم المترجم.

ثم إن هذه الدراسة لأديان الأرض، أو لبعضها على الأقل، مفيدة لسبب جديد: وهو أنها تطبق المنهج الاجتماعي في دراسة الأديان، بل قل "المنظور الثقافي" على ما نفضل، أي أنها تنظر إلى الدين من حيث هو جزء متكامل من ثقافة بعينها، وحيث أن الثقافة كالكائن العضوي، أو تكاد، فإنها تنمو وتتغير ملامحها وقد تصيبها تحولات وقد تنزل عليها ملامح الشيخوخة، قبل أن ينقض عليها الموت، سريعا خاطفا أو بطيئا متمهلا، فإن دين الثقافة هو الآخر تتغير ملامحه، وقد يتجمد، وقد يهاجر من بلده إلى بلد آخر فتتحول سماته بالكلية. فإذا رجعنا إلى مقدمة الكتاب في الأصل الإنجليزي، وهي غير قائمة في الترجمة العربية، وجدناه يؤكد على اهتمامه في دراسته للدين المعين بالأفكار وبالتعبير الفني معا، ولاينحصر في العقائد والشرائع والعبادات، بل ينتبه إلى وقائع التاريخ والجغرافيا والحياة الاجتماعية وأمور التطورات السياسية والعلاقات الدوليه وغير ذلك، عند الشعوب التي تحتضن هذا الدين أو ذاك (ص ٧). لهذا السبب فإن هذا الكتاب مثير لاهتمام دارس الدين والمؤرخ ودارس الفلسفة وتاريخ الأفكار ودارس علم الإنسان، وغيرهم، على السواء، بل إن رجل السياسة الدولية وخبراء نفسيات الشعوب ورجال الإعلام سوف يجدون في هذا الكتاب، وخاصة في الأقسام الأخيرة من فصوله المتصلة بالأديان الأسيوية، مادة لاهتمامهم على التأكيد.

وقد اضطلع بعبء ترجمة هذا الكتاب الأستاذ الدكتور إمام عبدالفتاح إمام، رئيس قسم الفلسفة بكلية الآداب بجامعة الكويت، وراجعه معه الأستاذ الدكتور عبدالغفار مكاوي. وسوف يجد القارىء حضور المترجم بارزا في سائر صفحات الكتاب، ولكنه ليس الحضور الجاثم على أكتاف النص وعلى أنفاس القارىء، بل هو حضور اللغة السلسة التي تنقل إلى القارىء مقاصد النص نقلا مباشرا، وهو حضور التعليقات المتتابعة على كل صفحة من صفحات الكتاب على التقريب والتي

تسهل للقارىء مهمة الفهم (وإن كنا نلاحظ أن تعليقات المترجم كثيرة في النصف الأول من الكتاب، وقليلة في النصف الثاني، حتى لتصبح نادرة في فصل ديانات الصين)، ثم إنه أخيرا وليس آخرا حضور اختيار المصطلح المناسب الذي يؤدي إلى القارىء مقاصد الأصل الإنجليزي بغير انحراف أو تمحل أو إغراب. والحق أن هذه المسألة الأخيرة ينبغي أن تكون موضع أهمية خاصة، لأن موضوعات الكتاب لاتقتصر على المسائل الدينية البحتة كما أشرنا، بل تضم إليها مسائل الفلسفة والتاريخ والجغرافيا، وليس عند شعب معين ولاشعبين بل عند العديد من الشعوب، وفي الماضي كما في الحاضر. ولعل مثل هذه العقبة الكبرى وحدها تجعل مجرد التعرض للقيام بترجمة مثل هذا النص عملا جديرا بالتحية. وربما يختلف بعض أهل الاختصاص في هذه الديانةأو تلك على اختيار مصطلح أو آخر مما استخدم المترجم، ولكنهم سيجدون عنده على العموم مبرراً قويا لاختياراته، ويستطيع كاتب هذه السطور أن يؤكد هذا الحكم على التخصيص بالنظر إلى الفصول الثلاثة المتصلة بمصر القديمة واليونان وروما، وله بموضوعاتها بعض اتصال حميم.

وقد برهن المترجم على عنايته الفائقة بأمر المصطلح، حين لم يكتف بالتعليقات المنيرة في أسفل الصفحات، وهي مخصصة في معظمها للتعريف بالمصطلحات، بل وزاد بإثبات معجم كامل في نهاية الكتاب حسب الألفباء الإنجليزية لمجموع مصطلحات الكتاب، وأضاف إليه تعريفات مقتضبة كافية بكل مصطلح، والكثرة الغالبة من مفردات هذا المعجم لأسماء الآلهة والمذاهب والفرق للديانات الآسيوية خاصة، وعند غيرها كذلك، وقلة نادرة منها تخص المفاهيم أو الموضوعات العامة (مثل "الكسمولوجيا أو الكونيات" ص ٣٨٩، أو "نظام الطبقات المغلقة"، ص٣٨٧)، وحين يتعرض لمصطلح Ka، نجده يهتم بذلك الياباني، ولايهتم بالمصطلح المصري القديم، ربما لانتشار معناه عند البعض على الأقل. ولكن يقلل من فائدة هذا المعجم، الذي بذل فيه المترجم جهدا مضنيا على مانعرف من تجربة أمثاله، والذي يمتد على خمسين صفحة كاملة طبعت بالبنط الصغير، أنه موضوع حسب الألفباء اللاتينية وحسب، فياحبذا لو كان وضع بعده على الفور، وبدون التعريفات، معجما حسب الألفباء العربية، وهو مايحتاج إليه فعلا القارىء للترجمة العربية. لقد قام المترجم بمهمته خير قيام، وزاد على الضروري منها بما هو فضل، ولاشك أن دراسته للفلسفة الهيجلية، وهي التي تزخر بالإشارات التاريخية والدينية، واهتماماته الخاصة القديمة بموضوع الدين، حيث تناوله في مقالات تعود إلى أكثر من عشرين عاما، لاشك أن كل هذا، فضلا عن المثابرة والعناية بالتدقيق، قد هيأه خير تهيأة للقيام بهذه الترجمة المضيئة الوفية.

هذا الكتاب يضم عشرة فصول تعالج على التوالي: بلاد مابين النهرين، مصر القديمة، اليونان القديمة، روما القديمة، إيران القديمة، الهندوسية، مذهب السيخ، البوذية، الصين، اليابان، وأصغر هذه الفصول ماتناول مذهب السيخ (ست عشرة صفحة)، وأكبرها ماخصص للهندوسية (أربع

وستون صفحة) وللصين (ست وستون صفحة).

وليس من المناسب، ولا من الممكن، تلخيص الكتاب في فصوله العشرة، وإنما نشير وحسب، على سبيل المثال، إلى محتويات بعض فصوله. فلنأخذ مثلا فصل اليونان القديمة، فيقدم الفصل بحديث عن فكرة الإلهة الأنثى وعن تطور الديانة في كريت، ثم يتحدث عن الإله زيوس، ويشير إلى بعض المعالم التاريخية للتطور اليوناني ويعرف بآلهة الديانة الأولمبية (نسبة إلى جبل أولمب) ويقابلها بالديانة الديونيسية (نسبة إلى الإلهة ديونيسوس)، ثم يشير إلى أهمية هوميروس وقصائده، ويتحدث عن القوى الطبيعية المؤلهة، ثم عن مفهومي التطهر والقداسة، ويعرض لبعض جوانب النظر الفلسفي عند أهم الفلاسفة، ويعرِّف بنظام "العرافة" وبالخرافة، حتى يصل إلى العصر الهلينستي، ليعرِّف في صدده بإلهة "الصدفة" (Tyché). وتُظهر هذه الموضوعات الكثيرة الطبيعة الانتقائية لتناول الكتاب ككل، فكل فصل فيه يحاول أن يذكر شيئا عن كل شيء، فلا يمكنه أن يفصل التفصيل الوافي بأي شيء، خاصة إذا أضاف إلى هذا امتداد النظر على مدى تاريخي طويل، يبلغ في حالة مصر مثلاً آلاف السنين. وإذا ذهبنا إلى الفصل العاشر المخصص لليابان، وجدنا الكتاب يراوح ما بين الاهتمام بالحاضر، الذي يهم القارىء الأمريكي، والاهتمام بالأصول التاريخية، وما بين عرض الصيغة اليابانية للبوذية الوافدة من كوريا والصين وعرض الديانة الشنتوية ذات الطابع المحلي، وبين الإشارة إلى تعدد الفرق الدينية التقليدية وظهور الديانات الجديدة منذ منتصف القرن التاسع عشر الميلادي، والواقع أن القارىء لهذا الفصل يخرج في نفس الوقت بفكرة عن الديانات اليابانية وعن تاريخ اليابان ذاته.

لقد اهتم الكتاب دوما بالنظر إلى الدين كقوة اجتماعية، أو قل إنه اعتبر الديانات في علاقاتها المتطورة مع الأنظمة السياسية والاجتماعية. فانظر مثلا إلى عرضه لظهور ما سماه "بالديانة الأرستقراطية" في الصين، فتجده يقول: "في عام ٧٧١ ق. م، نقل ملوك أسرة تشو الغربية عاصمتهم إلى الشرق، ومع تغيير العاصمة جاء انهيار قوتهم ونفوذهم، إذ انتقلت القوة السياسية الحقيقية، في مقابل القوة الشرفية، إلى أمراء دولة المدينة، ثم أكد حكام دولة المدينة استقلالهم شيئا فشيئا بعد أن كانوا في الأصل حكاما إقطاعيين تابعين للبيت الملكي في أسرة "تشو". ومع نمو الاستقلال اتخذوا لأنفسهم، على نحو متزايد، بعض الامتيازات الملكية، ومنها الوظائف الكهنوتية التي كان يتقلدها الملوك القدامى. وترأسوا الطقوس الدينية التي كانت تقام للتربة والمحاصيل (أعني عبادة آلهة الخصب المحلية التي استمتع الأمراء بالسيطرة عليها)، وأكدوا عبادة الأسلاف في هياكل الأسرة وبذلك وضعوا أيديهم على رموز السلطة في دول المدينة، ورد أمراء الإقطاع نسبهم إلى أبطال الماضي الذين يعبدون محليا. وهكذا أصبح بطل الطوفان الأول "هو - تشي" أمير ميلت Millet هو الجد الأكبر المزعوم لعشيرة تشي Chi وصار "يو العظيم" هو الجد المزعوم لأسرة تشو Szu. وبهذا،

الطريقة دخل عدد من أبطال الزراعة الذين كانوا حتى الآن محليين ومجهولين في الديانة الملكية لأسرة تشو الغربية ــ دخلوا مجمع الآلهة الصيني. ثم اخترع المؤرخون فيما بعد أساسا تاريخيا لأبطال العبادة هؤلاء ورتبوهم في تسلسل تاريخي. ولقد حدث ذلك في الحقبة العظيمة للكتابة التاريخية من القرن الثاني إلى القرن الأول ق. م، وهكذا دخل "الأباطرة الأسطوريون" بتواريخهم "الخيالية" التاريخ الصيني، وأرجعوه إلى الوراء عدة آلاف من السنين، وأصبح لهؤلاء الأباطرة أهمية كبرى في العبادة لاسيما عند أسرة هان Han وأخذوا يظهرون كشخصيات لامعة في "العبادات المحلية" والديانة الشعبية لذلك العصر، والواقع أنه ليست هناك سوى دلائل قليلة من الفترة السابقة لأسرة "شانج" على وجود أية شخصية من الشخصيات التاريخية التي حكمت الصين. وهكذا استطاع أمراء دول المدينة، من خلال استحواذهم على الخدمة الدينية المحلية، وحقهم في القيام على خدمة آلهة الخصب، مع سهولة وصولهم إلى "مانا" أسلافهم المقدسين، استطاعوا أن يفرضوا سيطرتهم السياسية على رعاياهم.

إن قراءة هذا الكتاب، الذي يعرض لأشكال شديدة التنوع من الديانات، يعطي الفرصة لقارئه للوقوف على بعض الظواهر والأفكار والمفاهيم والنماذج، منها على سبيل المثال لا الحصر: الأهمية المركزية لما يسمى بالشرق الأوسط والهند في إنتاج أهم الأديان وأعظمها انتشارا، ظاهرة هجرة الأديان وتغير ملامحها (أهم مثالين: البوذية والمسيحية)، أهمية القوى الطبيعية في الأديان القديمة (السماء والأرض، الطوفان، النار...)، مفهوم "القوى الروحية"، أهمية بعض الظواهر من مثل الأعداد ذات الطبيعة المقدسة أو السحرية (٣، ٧، عشرة...)، تقابل البؤر المتباعدة في الاهتمامات الدينية (المادي والتصوفي، الإنسان والإله)، ظهور صيغ جديدة من نفس الديانة ولكن على المستوى الشعبي فتكون هناك ديانة عليا وأخرى شعبية، ظواهر التداخل بين بعض الأديان (كما هو الحال في الصين واليابان بين البوذية الهندية الأصل وغيرها)، ارتباط الأدب والأخلاق بالتوجهات الدينية، الاهتمام بموضوعات مخصوصة من مثل: الموت، الخلود، التمرد على الآلهة، الصراع بين الآلهة أنفسهم، الملك الإله، تجسد الإله بشرا، موت الإله، الخطيئة، خلق العالم، التطهر، القداسة، العصر الذهبي، هذا كله، وهي إشارات على غير ترتيب مخصوص، إلى جوار الإدراك البارز لظاهرة عمومية التدين، فليس هناك من مجتمع بغير دين.

ولكن حجم الكتاب في أصله الإنجليزي كان أضخم بكثير من حجمه في ترجمته العربية، وتشير مقدمة المترجم إلى أن هيئة تحرير سلسلة "عالم المعرفة" حذفت بعض الفصول، "حتى يجيء حجمه متفقا مع السلسلة"، فحذفت فصلا عن الديانات البدائية، وآخر عن الديانة القبلية في آسيا، وثالثا عن الديانة الأفريقية، ورابعا عن تلك الاسترالية، ولكن الضربة الكبرى كانت في حذف فصول ثلاثة عن الديانات السماوية الكبرى: اليهودية والمسيحية والإسلام. ويبدو أن

الحجة في هذا الحذف الأخير، على ما تقول مقدمة المترجم: "إن الكتب والشروح لهذه الديانات في متناول الجميع من ناحية، ولأننا أقدر على فهم هذه الديانات من غيرنا من ناحية ثانية" (ص ١٠). والحق أن هذين الاعتبارين لا يقابلان الواقع في شيء فيما يخص اليهودية والمسيحية، فنحن في حاجة إلى معرفتهما من زوايا شتى وعلى أقلام مؤلفين مختلفين، كما أن وجودنا في محيط إسلامي لايمنع من معرفة نظرة الآخرين إلينا، وما كان أسهل على المترجم أن يشير إلى انحراف في الفهم أوخطأ في التفسير في صدد عرض الكتاب للديانة الإسلامية، كما فعل مثلاً في هامش ص ١٣٣ في صدد تداخل عناصر زرادشتية مع أخرى إسلامية.

ويعجب المرء من هذا الحذف غير المبرر في الحق، حين يجد نفس السلسلة تنشر في يناير وفبراير سنة ١٩٩٣م كتابا على عددين متتاليين (١٦٩، ١٧٠)، هو كتاب "تاريخ الكتاب"، فهل تاريخ الكتاب أهم إلى هذه الدرجة من تاريخ الأديان؟

ويؤدي توزيع الكتاب وحجم فصوله إلى نتيجة طريفة، وهي أن القارىء يستطيع أن يبدأ من أي فصل شاء، وأن يقرأ فصلا أو فصلين ثم يترك الكتاب ليعود إليه بعد فترة تطول أو تقصر على ما يشاء.

إن ظهور هذا الكتاب فرصة للدعوة إلى إنشاء أقسام علمية في الجامعات ومراكز البحوث الاجتماعية لدراسة الأديان الأخرى دراسة علمية تهتم بغاية المعرفة، وحيث أن القرار في مثل هذا الأمر بيد السياسيين، فليعلم هؤلاء أن كبار الساسة في الحضارة الغربية لايفعلون شيئا ولايتخذون قرارا في شأن أمور آسيا وأفريقيا بدون استشارة أهل التخصص في هذه المجتمعات وفي دياناتها: ألم يكن المستشرق جاك برك مستشارا لرئيس الجمهورية الفرنسية الحالي بينما كان يقوم بترجمة معاني القرآن إلى الفرنسية؟

هل يجب حرق ديكارت؟

عرض وتعليق

د. محمود الحبيب الذوادي *

* يعمل استاذا لعلم الاجتماع بجامعة تونس الأولى - تونس.

عالم الفكر ٢٨٦

شكل ومواضيع الكتاب

يُعَدُّ هذا الكتاب ٢٧٠ صفحة من الحجم المتوسط ويتكون من بابين رئيسيين ومقدمتين. "فاللانظام المنظم" le désordre organisateur هو عنوان الباب الأول من الكتاب والذي يتفرد عدد صفحاته بأكثر من نصف الكتاب (ص ٣١ ـ ١٩٣).

أما الباب الثاني فقد اختارت المشرفة على الكتاب: "الذكاء الاصطناعي: هل هو أسطورة أم حقيقة؟" عنواناً له. وبالنسبة للعنوان الذي يتصدر مقدمة المشرفة نفسها فقد كان هو الآخر في جزء منه في صيغة تساؤل: "فهل الصدفة أو الحتمية؟ العلم في المحكمة." وأخيراً فالمقدمة الثانية pro-logue هي عبارة عن حوار أجرته المشرفة مع العالم ريني طُوم René Thom الذي يُلَقَّبُ بعالم رياضيات الكوارث matémahcien des catastrophes. وهو حوار يتطرق إلى طبيعة مسيرة العلوم واكتشاف وتطوير المفاهيم والقوانين والنظريات فيها.

إذن، فمواضيع الكتاب الذي بين أيدينا تدور حول العلم الحديث بما في ذلك الفرع المختص بالذكاء الاصطناعي Intelligeuce Artificielle. والكتاب هو حصيلة لمقابلات أجرتها جِيتّا بسيسترنك مع ثُلة مختارة ومتنوعة الاختصاصات من العلماء الغربيين المحدثين. ففي الباب الأول تمّت محاورة اثنى عشر عالماً من اختصاصات علمية مختلفة مثل الكيمياء والبيولوجيا وفلسفة العلوم والفيزياء وعلم الوراثة... أما في باب الذكاء الاصطناعي فقد توجهت المشرفة على الكتاب بأسئلتها إلى ست شخصيات مختصة بمسألة الذكاء الاصطناعي والبشري.

وكما ذكرنا فإن الباب الأوّل من الكتاب يعرض إلى آراء وتحليلات بعض العلماء الغربيين البارزين بخصوص بعض القضايا العلمية الرئيسية التي تنتمي إلى دنيا البحث الأساسي Basic Research كما يُطلق على ذلك في مصطلح العلوم الحديثة. فنظريات "اللاانتظام" والفوضى والتشكك في مبدأ الحتمية تأتي في طليعة ملامح الرؤية العلمية الجديدة التي تتبناها أغلبية الشخصيات العلمية المشاركة في حوارات هذا الكتاب: ويمكن الاقتصار هنا على ذكر بعض من أسماء هؤلاء العلماء وطبيعة اختصاصاتهم العلمية.

فالكيميائي إليّا بريجُوجين Ilya Prigogine هو أستاذ بالجامعة الحرة ببروكسال وهو متحصل على جائزة نوبل في الكيمياء وعضو في أكاديمية العلوم البلجيكية.

أما الأستاذ ألبار جكار Albert Jacquard الفرنسي فهو مدير معهد علم الوراثة Genekgue في بلاده. قد قام بنشر عدد من الكتب في ميدان اختصاصه وقد حاضر في العديد من الجامعات الفرنسية والأجنبية. أما بالنسبة للمؤرخ وفيلسوف العلوم بُول فاير أبند Paul Fayerabeud فهو أستاذ بجامعة بركلي بكليفورنيا بالولايات المتحدة الأمريكية كما أنه يتعاون مع معهد التكنولوجيا بزوريخ بسويسرا وأخيرا فعالم الاجتماع والفيلسوف إدجار مُوران Edgar Morin يُعرف عنه اهتمامه الكبير بنظرية المعرفة epistemaogie. يتصب مُوران مديراً للبحوث بالمركز الوطني للبحوث العلمية CNRS بمدينة باريس. كما أنه يُشرف على مركز الدراسات المتعددة الاختصاصات بالمدرسة العليا للدراسات في العلوم الاجتماعية L,Ecole des haukes etudes enescieues sociales.

أما بشأن العلماء المختصين بدراسة ظاهرتي الذكاء الاصطناعي والبشري فيمكن الاكتفاء بذكر اسمين من عينة الست شخصيات الواردة في الكتاب في الباب الثاني منه كما أشرنا سابقا. إنهما فيلسوف وعالم مختص في هندسة الذكاء. وهما شخصيتان تمثلان الانقسام الشديد الذي يعرفه نقاش المختصين في هذين النوعين من الذكاء. إن الفيلسوف هيوبرت درايفوس Hubert Dreyfus يشغل منصب أستاذ فلسفة بجامعة بركلي بكليفورنيا. أما الأستاذ إدْوَارْد فايجنباوم Edwerd Feigenbaum فهو مختص في الإعلامية informalique بجامعة ستند فورد Stand ford بكليفورنيا بالولايات المتحدة الأمريكية.

عينات من أفكار مقولة الكتاب

إن مقولة الحوارات التي جمعتها المشرفة على هـذا الكتاب يلخصها العنوان الرئيسي « هل يجب حرق ديكارت ؟ » والعنوان الفرعي للكتاب : « من الفوضى إلى الذكاء الاصطناعي : عندما يسأل العلماء أنفسهم » . فالتشكك في الفكـر والمنهج الديكارتيين أصبح قضية مطروحة عند أغلبية هذه النخبة من العلماء .

فكما هو معـروف ، فالنظـرة الديكارتية تبنى العقلانية إلى أقصى درجة في فهمهـا وتفسيرها للظواهر فترى أن هذه الأخيرة تخضع إلى شِدَّة نظام مطلق لا يعرف الفوضى . وفي مقابل هذا التصور العقلاني ، أماطت اللثام اكتشافات علمية حديثة بأن الأمر ليس دائما كذلك . فـالفوضى وغياب النظام Chaos et desoraue يؤثران من ناحيتها أيضا على مسيرة الأحداث والظواهر الكونية .

فها هـو بُول فـاير أبنـد يجيب على أسئلة محاورتـه «بأن البحث العلمي هو مـزيج من الحدس والعقلانيـة » ص ٩٧ . بل هو يذهب إلى أبعـد من ذلك حين يقول أنـه « يأمل أن يتم التحالف بين العلم والشعر » ص ١٠١

أما إليًا برِيجوجين فيؤكد « أن العالم الذي تصفه العلوم الحديثة هو عالم تلعب فيه الصدفة دوراً متزايدًا» ص٣٥ . ورغم المحاولات المتعددة قصد الرجوع إلى الحتمية التقليدية (التي نادت بها العلوم الكلاسيكية) فإن الاحتمالات Les probabilikes تستمر في القيام بدور حاسم فيها » ص ٣٥ . وهكذا يرى أن العلوم الحديثة دخلت فعلا اليوم مرحلة التعديل في مفاهيمها .

« فـالعلم الحديث الجديديعطينا صـورة أقل تشويها مما فعلته تلقـائيا القوانين الحتمية الكلاسيكية » . ويعبّر فـايرْ أبنْد عن تفاؤله بـالرؤية الجديدة للعلم بقوله « فالعلم الجديد يُعبّر عن تساؤلنا أمام عالم أكثر تعقيداً وأكثر مفاجأة مما لم يقدر العلم الكلاسيكي تخيله . فعلينا إذن أن نتخلى عن الفكرة القـائلة بأننا قُمنا بعمليـة مسح معرفيـة كاملة للعـالم . فالعالم يحتاج للتحرر من الروابط الأيديولوجيـة للقرن السابع عشر بأوروبا وذلك من أجل البحث عن لغة كونية أكثر احتراما للتقاليد والإشكاليات الأخرى » ص ٤١ .

وبـالنسبة للفيلسـوف وعـالم الاجتماع الفرنسي إدْجـارْمُـوران فإن اكتشـاف ازدواجية « النظـام واللانظام » من طرف الـرؤية العلمية الجديدة تعطي حركية رئيسيـة لمسيرة الكون . « وفي الواقع فإن النظر إلى « النظام واللانظام » كُلّ على حده يعتبر مصيبة . فالكون الذي لا يسود فيه اللاّنظام يكون

فضاءٌ يغيب فيه الجديد والخلق . وفي المقابل فإن كوناً فوضوياً لا يقدر على خلق النظام . فيكون غير مؤهل للنمو والابتكار. ولذلك نحتاج إلى تصور للكون على أنه نظام / فوضى / تفاعل / تنظيم . إن مثل هذا التصور لايعطينا مفتاح الكون وإنما يسمح لنا بفهمه واكتشاف مدى تعقيده . فهدف المعرفة لا يتمثل في اكتشاف سرّ العالم في مفهوم واحد ، وإنما في الحوار معه ص ٨٥ ـ ٨٦ .

إن اعتراف الرؤية العلمية الجديدة بوجود ظاهرة الأضداد كواقع كوني يرى فيها العالم الفيزيائي، كما رأينا عند مُورَانْ ، الكثير من الايجابيات . ففريتجوف كَابْرا Fritjof Capra ينظر إلى المسألة هكذا « إن الرؤية العقلانية تميل إلى رؤية الواقع بطريقة سكونية غير قادرة على التوفيق بين « الأضداد » . بينما الفكر الديناميكي يبدو أنه أكثر قدرة على التوحيد بينهما .

فالفلسفات التي تتبنى هذه الرؤية مثل رؤيتيْ هيرَكْلِيت Heraclite وتاوْ Tao اللتين تبرزان وحدة الأضداد والمتمثلة في ين ينْغْ yin yang . فالرؤية الديناميكية هذه ظهرت اليوم في العلوم وخاصة في علم الفيزياء فعالم الفيزياء نِيلْس بُوهر Niels Bohr قام بتوحيد الذبذبة Ondeوالذرة particule في ماسماه بقانون التكامل . إنّ نظرية الانساق theries des systemes تُشير إلى أن فهم الحياة على كل المستويات تنطلق من توحيد الأضداد » ص ١٢٨ ويضيف كابرا إلى « أن بوُهر كان أقرب إلى المتصوف منه إلى العالِم » ص١٢٩ .

ويفسر في النهاية كابرا سبب انجذابه إلى الفلسفات الشرقية « كنتُ مجذوباً إلى الفلسفات الشرقية وخاصة اليوذية منها لأني كنت اعتبر دائماً أن الجانب الحركي من الكون هو الجوهر » ص ١٣١ .

أمّا في ميدان الذكاء الاصطناعي فالمشرفة على الكتاب جمعت آراء أكثر اختلافا في هذا الباب مما نجده في الباب الأول من الكتاب . ونقتصر هنا على عرض نموذجين متقابلين بخصوص الذكاء الاصطناعي . فالفيلسوف هُيُوبِرتْ درايفوس يجيب محاورتَه حول ذكاء الحاسوب بقوله « أنا لستُ ضد الفكرة التي تقول بأن الحاسوب يمكن أن يكون ذكيًا . وإنما أتحدى أنا فروض الأنساق الرمزية lessystemes symboliques التي ترى أننا نحن البشر والحاسُوبات صنفان من الكائنات تنتمي إلى جنس واحد، خاصة ذلك الجنس الذي يستعمل الرموز للتعبير عن العالم الخارجي . فهذا التصور لا يتماشى في اتجاه الذكاء الحقيقي» ص ٢١٤ .

ويضيف درايفُوس «بأن حتى الحاسوب الأكثر إنجازاً والأكثر قوة وفاعلية لا يستطيع فهم قصة يفهمها الطفل البالغ من العمر أربع سنوات . إذ أن هذا الأخير يعتمد على التجربة اليومية

العادية، بينما لا يستعمل الحاسوب إلاّ المنطق. ففقدان الحاسوب لجسم وعواطف ولغة... يجعله لا يفهم الأشياء التي نجدها نحن البشر أكثر الأمور بساطة» ص٢١٦... «إن تفكيرنا أكثر تعقيداً. فنحن نفكر بالحدس واستعمال الأمثلة» ص٢١٧. أمّا أستاذ الإعلامية فاينجباوم فهو يتبنى موقفاً متفائلا بالنسبة لمستقبل الذكاء الاصطناعي فهو يرى «أنه في يوم من الأيام، سوف يكون لنا بالضبط الإنسان الآلي Robot ذو الذكاء المساوي للكائنات» ص٢٢٠. ولا يتردد هذا العالم في الإجابة على محاورته بكثير من التفاؤل بشأن المستقبل الواحد للذكاء الاصطناعي. «إذا كنتِ تُريدين معرفة حظ الحاسوبات العاقلة والمستعملة للغة الطبيعية في أن تُصبح ذكية مثل الإنسان في ميادين المعارف المختصة في عام ٢٠٠٠، فإني أستطيع أن أقول لكِ إن ذلك ما سوف يحدث بالفعل، بينما بالنسبة لميادين المعرفة العامة فيجب الانتظار لمدة أطول. وبخصوص الزعم الذي يدعي بأن "الحدس" و "الخيال" البشريين لا يمكن إنجازهما عند الحاسوب، فأقول إن ذلك خطأ. فمخنا ليس إلاّ آلة (ماكنة) قوية في التعامل مع المعلومات. وليس أكثر من ذلك» ص٢٢٢.

مقولة الرؤية العلمية الجديدة

إن رسالة معظم هذه الحوارات مع هذه النخبة من علماء الغرب تُشير بكثير من الوضوح إلى تجلي ملامح ما بدأ يُطلق عليه مصطلح العلم الجديد The New Science (١). وهو العلم الذي يتبنى رؤية تختلف عن رؤية العلم الكلاسيكي (القديم) الذي نادى به ديكارت ومن جاء بعده من العلماء والفلاسفة منذ عصر النهضة.

فمن جهة، اقترنت رؤية العلم الكلاسيكي بالتمييز الديكارتي الجذري بين العقل (الروح) والمادة. ومن جهة ثانية، فإنّ العالم نيوتن Newton ومن تبعه من العلماء تبنوا رؤية علميه تنظر إلى العالم وكأنه ساعةٌ ضخمة لا تعرف قوانينُها التغيير. وهي في نهاية الأمر قوانين ذات طبيعة حتمية. فإذا عرفنا الحاضر، فإنّه يمكن لنا التنبؤ بالمستقبل.

أمّا الرؤية العلمية المطروحة في صفحات هذا الكتاب فهي تسعى في معظمها إلى التأكيد على ضرورة وضع حدّ للتقسيم بين العقل (الروح) والمادة ومنه التخلص من الجانب الآلي (الميكانيكي) في تصورنا للعالم الذي عُرِفَ به العلم الكلاسيكي كما أشرنا.

مقولة الكتاب ورد المثقف العربي المسلم

إن القراءة الجدية لمحتوى هذا الكتاب من طرف العلماء والمثقفين لا يمكن إلاّ أن تُثير رد فعل

بينهم. ونهتم بسبر موقف المثقف العربي المسلم من مقولة حوارات هذا الكتاب. فيُمكن القول بأن رد المثقف العربي المسلم بهذا الخصوص لا يمكن أن يكون متجانساً. ويجوز الحديث عن صنفيْن من الردود: (١) رد المثقف العربي المسلم ذي التكوين الثقافي الغربي و (٢) رد المثقف العربي المسلم التقليدي أو المتزن تكوينه الثقافي بين الثقافتين الغربية والعربية الإسلامية. فالمثقف العربي المسلم الذي تغلب عليه رموز الثقافة الغربية (من لغة وفكر وأيديولوجيا. . .) لا يُنتظر ان يكون رد فعله باللامبالاة وهو بهذا الاعتبار يصعب أن يختلف كثيراً عن رد نظيره الغربي. فرؤية العلم الجديد تمس أمرا مركزيا في تكوينه كمثقف متشبع بالرؤية الكلاسيكية للعلم والثقافة الغربيين. وهو يشبه على هذا المستوى حالة المثقف الماركسي الذي يُشاهد بأم عينه سقوط الشيوعية في منبتها الأول في ما كان يُدعى بالاتحاد السوفياتي.

فرد الفعل المنتظر من هذا الصنف من المثقف العربي المسلم الجدّي لن يكون أقل من ظهور حالة نفسية من الحيرة والتمزق الداخلي والضبابية المعرفية. إذ أنّ فكر المثقف يعتمد في كينونته ومصيره على سلامة تصوراته الأبستيمولوجية ومفاهيمه ونظرياته. . . فعند حصول ارتباك لجزء من ترساناته المعرفية فإنه يصعب على المثقف التمتع بالصفاء الذهني المعرفي وبالتالي الهدوء النفسي الداخلي. فما بالنا إذا كانت عملية الارتباك تمس أكثر من جزء وربما تنال الأسس ذاتها لترسانة المعرفة عند هذا النوع من المثقف؟!

أما رد فعل الصنف الثاني لمثقفنا العربي المسلم فسوف يختلف اختلافا كبيراً عما رأيناه عند الصنف الأول. فدعوة رؤية العلم الجديد إلى التوحيد بين عناصر ظواهر الكون (الروح والمادة) ليس فيها أي إزعاج للمثقف العربي المسلم التقليدي أو المتزن التكوين في الثقافتين. فالإسلام هو أولا وقبل كل شيء، دين الوحدانية في أوسع معانيها. وأن ظهور العلوم والمعارف ونموها في أوج عزّ تطور الحضارة العربية الإسلامية شاهد على ذلك. فهذه الحضارة لم تعرف الفصل بين الديني والعلمي والصراع بينهما كما عرفت ذلك الحضارة الغربية منذ عصر النهضة. ففي الرؤية الإسلامية تبقى مغامرة كسب رهان العلم / المعرفة لدى معشر البشر دائما مغامرة محدودة الآفاق. ألم يؤكد القرآن مراراً أن العلم والمعرفة المطلقين بأسرار الكون وظواهره المختلفة هما في حوزة الله وحده «وفوق كل ذي علم عليم»: أما العلم والمعرفة اللذان يمكن أن يظفر بهما بنو آدم، فطبيعتهما تظل قاصرة مهما تقدم ركب الاكتشافات العلمية والمعرفية لأسرار هذا الكون «وما أُتيتم من العلم إلاّ قليلا».

ومن ذلك المنطلق، فإن هذا الصنف من المثقف العربي المسلم لا يمكن أن يُفاجئه بطلان المنظور الديكارتي بخصوص الفصل بين المادة والروح (العقل) كما اتضح في حوارات هذا الكتاب مع نخبة هؤلاء العلماء. وإن ما تُعيه أخلاقيات العلم/ المعرفة في الإسلام على النظرة العلمية

الكلاسيكية هو جنوح هذه الأخيرة إلى الإعلان عن رؤى، قوانين، مبادىء. . . نهائية ومطلقة بالنسبة لفهم وتفسير ظواهر العالم/ الكون. فديكارت تصور بصفة مطلقة ونهائية أن الفصل بين العقل (الروح) والمادة هو حقيقة كونية لا إشكال فيها. وذهب كونت Comte إلى أن الوضعية Positivism نظريا ومنهجيا هي السبيل الوحيد لتحقيق معرفة علمية في دراسة الظواهر الاجتماعية.

إن رؤيتيْ ديكارت وكونت هما رؤيتان تتسمان بالمطلاقية ومن ثَمَّ بالجمود. فهما تتناقضان إلى حدّ كبير مع طبيعة البحث العلمي نفسه. فإذا كانت الاكتشافات العلمية لطبيعة مكوّنات وأجزاء مكوّنات الظاهرة الواحدة تستعصي على الاستقصاء النهائي الذي يطمح إليه العلماء، فكيف يجوز قبول مقولة العلم الكلاسيكي الذي يزعم بأنه قادرٌ على الإدلاء بالقول الفصل والنهائي بالنسبة لقوانين وأسرار الكون برمته؟! وبعبارة أخرى، فظواهر الكون/ العالم هي ظواهر تتصف بالتعقيد الشديد من ناحية، وإن مقدرة الكائن الإنساني على كسب رهان العلم/ المعرفة بأسرار ظواهر الكون/ العالم تظل قاصرة وضيقة ـ كما بيّنا ـ من ناحية أخرى.

فمن هذه الرؤية الإسلامية الواضحة المعالم لطبيعة المعرفة والعلم البشريّن، فإن المثقف العربي المسلم التقليدي أو المتشبع بالثقافتين لا يخاف عليه من الإحساس بالحيرة والشعور بالتمزق الداخلي وهلوسة الغموض المعرفي إزاء ما تصدع به رؤية العلوم الجديدة كما هي مطروحة في صلب هذا الكتاب. بل يمكن القول إن رد فعل هذا المثقف العربي المسلم يميل أكثر إلى الاعتزاز والثقة بالمنظور الإسلامي الواقعي بالنسبة لمحدودية العلم والمعرفة المكتسبين في دنيا البشر. وأن واقعية هذه المحدودية تفتح الباب أمام العالم حتى يظل دائما توّاقا إلى كسب معرفي/ علمي أكبر لا يعرف الحدود الضيقة التي تجمدت بها رؤية العلم الغربي الكلاسيكي في تعاملها مع فهم الظواهر التي تدرسها. إن عبارة "الله أعلم" التي يرددها العلماء المسلمون بكل أصنافهم في القديم والحديث هي أنبل المواقف واقعيةً التي يُستحَبُّ أن يُدَّعَى لتبنيها الباحث والعالم اللذان يعرفان طبيعة مغامرة كسب رهان العلم والمعرفة ويقدرانها حق قدرها.

الهوامش

(١)

Religion and The New Science/Ideas Transcupts, Canadian Broadcasting Cooperation (C B C) Montreal, Oct./Nov. 1985, p. 16



تقارير

تقويم أعمال:
" المؤتمر الدولي للبحث العلمي ودوره في حماية البيئة من التلوث دمشق في ٢٦ - ٢٨ أيلول / سبتمبر ١٩٩٢ "

د. عدنان مصطفى *

* أستاذ الفيزياء ورئيس مجموعة المغناطيسية النووية والطاقة _ جامعة دمشق - سورية.

لاينطوي أمر العرب في هذا الزمان إلا على صراع مرير من أجل البقاء العزيز والنماء الخير والعطاء الحضاري الذي ميزهم عبر الوجود الإنساني البعيد، وهي حقاً مصاعب تحمل تحديات جسام، لكنها ليست مستحيلات، فعبر الصبر على المقت والتعلم من المعاناة ومحاولة التحرر من الفوضى وابتكار نظام الوجود القادر على مجابهة شتى إرهاصات الفراغ الذي يغشى البشرية اليوم (مصطفى، ١٩٩٣) يمكن الوثوق، بعون الله، التغلب عليها. ولانجد في قولنا هذا ابتعاداً عن حقيقة عربية أطلت معالمها وضاءة في سماء حياتنا العربية منذ منتصف عقد الثمانينيات المنصرم وحتى اليوم وتجلت في الأمر الرضيّ الذي بشر بحدوثه "المؤتمر القومي العربي الرابع، ١٩٩٣" في بيانه الختامي الذي أكد على" استمرار جمع من أهل الفكر والخبرة والنضال في الوطن العربي في النهوض بأعباء مهمة تأريخية جوهرها دراسة حال الأمة والتشاور في سبل خروجها من أزماتها المتفاقمة وصوغ المناهج والبرامج والخطط الهادفة إلى حماية مصالحها القومية العليا وتحقيق طموحاتها المشروعة في الوحدة والديموقراطية والتنمية المستقلة والعدالة الاجتماعية والاستقلال الوطني والتجدد الحضاري" (المؤتمر القومي العربي الرابع، البيان الختامي، ١٩٩٣). وتأكيداً لوعي هذه الحقيقة، قرر "اتحاد مجالس البحث العلمي العربية" الإفادة من التحرك الفكري العربي الذي تمّ التعبير عنه مؤخراً (مركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٩٣) في مجال الدفاع عن البيئة العربية والعمل على دعوة العاملين في مختلف مناحي البحث البيئي للتحاور وعرض نتاج فكرهم وعملهم البحثي في إطار مؤتمر دولي، فكان أن تمّ انعقاد "المؤتمر الدولي للبحث العلميّ ودوره في حماية البيئة من التلوث، دمشق، ٢٦ ـ ٢٨ أيلول/ سبتمبر ١٩٩٣" وذلك بالتعاون مع وزارة التعليم العالي السورية، حيث جرى عرض نتائج (٥٠ بحثا) علميا بيئيا عربيا أصيلاً وحضره وسطياً ما لا يقل عن (١٠٠) عالم يمثلون سبعة أقطار عربية (الأردن، الجزائر، سورية، فلسطين، العراق، مصر، واليمن). وقد أصاب منظمو

المؤتمر عندما حققوا انعقاد هذا المؤتمر في أحد مدرجات كلية العلوم بجامعة دمشق، فأفسحوا بذلك المجال لشباب الحرم الجامعي الاستماع إلى نخبة مميزة من علماء البيئة العرب من جهة والتعرف عن كثب على توقد التزام البحث العلمي العربي بمجابهة الإرهاص البيئي من حولنا من جهة أخرى.

البحث العلمي البيئي العربي: محاور رئيسة

رغم أن "مؤتمر البحث العلمي ودوره في حماية البيئة من التلوث "لم يحتو كلّ الجهد البحثي البيئي العربيّ، فقد ظفر بمساهمة بعض أبرز القائمين حاليا عليه، حيث تجلت توجهاتهم وفق المحاور الرئيسة التالية:

أولا - مقام الوعي البيئي العربي الراهن

مستهلاً أعمال المؤتمر، وفي جلسة الافتتاح الرسمية، التي تمت برعاية السيد رئيس مجلس وزراء القطر العربي السوري، عَبّرَ الأستاذ الدكتور محي الدين عيسى - معاون وزيرة التعليم العالي - وبالنيابة عن لجنة المؤتمر التحضيرية عن عمق إدراك المجتمع العلمي العربي لتفاقمات إرهاص الإنسان والبيئة من حوله على "كوكب الأرض الأخضر الجميل"، وأكد على ضرورة قيام الأمة العربية بالتحرك المناسب لدرء أخطار التشوه البيئي والانحسار في التنوع البيئي، وفي مجال ردع التصحر في الوطن العربي خاصة. وفي هذا الصدد قال: "فالوطن العربي يحتوي على قارتين ويشمل (١٤ مليون) كيلو متر مربع وعلى (٢٢٠ مليون) نسمة، وهو محاط بالصحاري، وتصل نسبة الأراضي المزروعة فيه إلى (٧, ٣٪)، كما تصل نسبة الغابات ضمنه إلى (٦ر٩٪)، وقد فقد (٢٠٪) من أراضيه الصالحة للزراعة وغطائه النباتي، كما أن (٥٠٪) من أرضه الزراعية يعاني تدهوراً حاداً في غلافها الأخضر. كما يشتمل الوطن العربي على (٥١٠ مليون) هكتار من المراعي والصحراء تزحف برعب عليه..." (عيسى، ١٩٩٣). وأضاف الدكتور عيسى قائلا: "ونظرا لأهمية البيئة وتغيراتها رأت قيادتنا السياسية أن مسألة البيئة وتلوثها من أهم القضايا المعاصرة، ...، لذا قررت إحداث وزارة للبيئة للنهوض بأعباء تنفيذ هذه الرؤية...". كما أشار الأستاذ الدكتور عيسى إلى الموقف العربي السوري المميز الذي أبداه الأستاذ عبدالحليم خدام - نائب رئيس الجمهورية - في مؤتمر "قمة الأرض الثانية، ١٩٩٢" بشأن الاعتداءات والممارسات الرهيبة التي تقوم بها سلطات الاحتلال الاسرائيلية على البيئة في الأراضي العربية المحتلة.

وفي كلمة "اتحاد مجالس البحث العلمي العربية"، منظمة المؤتمر، فصّل الأستاذ الدكتور طه تايه النعيمي - الأمين العام للاتحاد - خلفية الحافز العربي الكبير الذي جعل الاتحاد يقوم بتنظيم هذا

الملتقى العربيّ الدولي الهام. فلقد بين أن: "تلوث المياه البحرية والعذبة واختلال توازن مياه البحار الناتجة عن أنشطة الإنسان سواء في البر والبحر، من أهم مخاطر التلوث البيئي التي تواجه الوطن العربي. . . ففي عام ١٩٨٥ قدرت كمية النفط المتسربة إلى البيئة البحرية بنحو (٣,٢ مليون) طن، وإن هذا النوع من التلوث أكثر جسامة في مياه الدول النامية ومنها الأقطار العربية، وذلك لأن قدراتها قاصرة عن التصدي لمشكلاته إضافة إلى قصورها في إدارة مواردها بأسلوب رشيد مما يؤكد على ضرورة الاهتمام بالبحث العلمي والتقاني لمعالجة التلوث في البيئة البحرية العربية . . . " (النعيمي، ١٩٩٣). كما أكد بشكل خاص على ضرورة مجابهة زحف الصحراء على الأراضي الزراعية وذلك من خلال عمل عربي مشترك يقوم على: (١) دعم وتطوير قاعدة المعلومات الخاصة بنظم الرصد المتعلقة بالمناطق المعرضة للتصحر والجفاف، و(٢) وضع برامج شاملة لمكافحة التصحر وإدماجها في الخطط التنموية في مجال البيئة، و (٣) تبني مشاريع مشتركة على مستوى الوطن العربيّ لمكافحة التصحر ودعمها ماديا. وانطلاقا من هذه الحقائق الموضحة لأهمية هذا المؤتمر، قال الأستاذ الدكتور النعيمي: "نأمل أن يخرج المؤتمر بتوصيات بناءة من شأنها أن تساعد المسؤولين في الأقطار العربية لوضع برامج لحماية البيئة العربية من كافة أشكال التلوث وبما يتفق والتوصيات الصادرة عن "قمة الأرض" وذلك عن طريق: (١) زيادة كفاءة استغلال الطاقة و (٢) إعادة الاستغلال أو الاستفادة من النفايات، و(٣) اللجوء إلى استخدام الوقود النظيف كالهيدروجين والكهرباء المنتجة من الخلايا الشمسية وبطاريات الوقود، وهذا الأمر، كما سبق، يحتاج إلى مزيد من التعاون والتنسيق فيما بين الأقطار العربية، وتخطيط مشاريع بحوث عربية مشتركة، ووضع برامج تفصيلية يتم تنفيذها خلال هذا العقد والعقد الأول من القرن القادم".

وقد اختتمت الأستاذة الدكتورة صالحة سنقر وزيرة التعليم العالي السورية، جلسة المؤتمر الافتتاحية بكلمة راعي المؤتمر السيد رئيس مجلس وزراء الجمهورية العربية السورية مؤكدة على المعاني، آنفة الذكر، مضيفة أن المجتمع البشري لا يعاني من التلوث المادي المعروف فحسب بل من تلوث فكري يتطلب درساً مواكباً يُمَكِّنُ من صنع صفاء الأخلاق مع نقاء البيئة.

ولدى مطلع الجلسة الأولى من أعمال المؤتمر ألقى الأستاذ الدكتور عدنان مصطفى - وزير النفط والثروة المعدنية السوري الأسبق - محاضرة المؤتمر الرئيسة (Key Note Lecture) وكانت بعنوان "العرب والبيئة وقمة الأرض"، وقد أراد "اتحاد مجالس البحث العلمي العربية" أن تستند في مرجعيتها (Terms of Reference) إلى بحث رئيس نشر للأستاذ مصطفى ضمن "ملف العرب والبيئة وقمة الأرض" لمجلة المستقبل العربي" الصادر في مطلع هذا العام (مصطفى، ١٩٩٣). وبعد أن فصل الأستاذ الدكتور مصطفى المحاور الرئيسة لأعمال قمة الريو"، أكد على أنه" ربما يود الذين يبشرون بالنظام العالمي الجديد اليوم لوكانوا موقتين. ذرهم ينعمون ويلهيهم طول الأمل بظهور هذا

النظام، فسوف يرون قريبا جهرة أن ليس ثمة (نظام Order) يقوم على حال المقت الذي يغشى البشرية والبيئة التي تحتويها على هذا الكوكب الطيب اليوم. ذلك هو قول الحق الذي أبداه الحكماء من أبناء الشمال والجنوب قبل وأثناء انعقاد مؤتمر قمة الأرض الثانية". وأضاف الدكتور مصطفى قائلا: "وكان ذلك القول حافزا لإيقاظ الكثير من غافل أمم الجنوب، وتلك التي تنتظم في إطار منظمة الأقطار المصدرة للبترول(أوبيك) خاصة من جهة، وتنذير غضب لدى سادة أمم الشمال الممسكة بدفة المركب الشمالي المبحر نحو أغوار النظام العالمي المرتقب لديها من جهة أخرى". كما بين الدكتور مصطفى قائلا: "وإذ نعتقد بأن الخلفية العقائدية التي عرضت على قمة الريو يمكن أن تستغل بشكل حكيم لتكون جايروسكوب الانطلاق نحو أفق الحلولية المنشودة، نجد من المفيد في هذا المقام بلورة أبرز توجهات هذه المناسبة الحضارية المجيدة من جهة، وتحفيز المجتمع العلمي العربي، والقطاع الواقع منه ضمن العمل العربي الرسمي المشترك خاصة، كي يلحق بركب البحوث العلمية والتنموية الواقعة في إطار البرنامج ـ ٢١ لقمة الريو، ورأب الصدع الحضاري في جبين التقدم العربي الذي أرهصه غياب العرب الحقيقي عن أعمال هذه القمة المشهودة من جهة أخرى". هذا وقد اقترح الأستاذ الدكتور عدنان مصطفى أن يبادر المؤتمرون بالتعبير عن إدراكهم الرسالة المبينة أعلاه وذلك بصورة إجماعهم على تبني "إعلان بيتي عربي" يبينون فيه عن التزامهم بالدفاع عن بيتهم العربية على النحو العصري المناسب وذلك وفق صيغة معينة مبينة تفصيلا في الملحق الأول من هذا التقويم.

ثانيا ـ إرهاصات تعكير المياه العربية

ثمة غيوم قاتمة تحتشد في آفاق وجودنا فتمعن احمرارا في منظورنا للمستقبل الذي ننتظره، وتزيد في تفشي ارتيابات بقاء الأمة العربية العزيزة، وتأتي مسألة المياه العربية المتاحة في رأس تلك الارتيابات (قاسم، ١٩٩٣). وفي محاولة متقدمة لجلاء بعض الجوانب هذه في المؤتمر قيد التقويم، قام الأستاذ الدكتور كمال طلبه عويضه، المدير التنفيذي للمركز الإقليمي لحماية وتنمية البيئة (جامعة الزقازيق)، باستعراض شتى الجوانب العلمية والتقنية والاقتصادية الواجب مراعاتها لدى وضع استراتيجية إعادة استخدام المياه في الأغراض التنموية المختلفة، مع الإشارة إلى بعض تطبيقات عملية جرى تنفيذها، إضافة إلى بيان الخطوات الواجب اتباعها لدى التفكير بوضع استراتيجية عربية مستقبلية لإعادة استخدام مياه الصرف الصحي في الزراعة مثلا (عويضه، ١٩٩٣). وجاء بحث الأستاذ الدكتور حلمي توفيق الزنفلي (المركز القومي للبحوث بالقاهرة) ليطرح رؤية تفصيلية وواقعية لمجابهة تلوث البيئة المائية في مصر، مع بيان دور الجهات المعنية في الحد من مخاطر هذا التلوث. ودعا الأستاذ الزنفلي أصحاب القرار التنموي العربي إلى المبادرة بتطوير التشريعات العربية الخاصة بحماية المياه العذبة والبحرية، وناشد الإعلام العربي بشتى أشكاله إلى توعية المواطن وتهيئته لتقبل ما هو متوقع أن يصدر

من تشريعات ناظمة لحماية البيئة المائية خاصة (الزنفلي، ١٩٩٣).

وقد حرص المؤتمر على استعراض أبرز بحوث استطلاع المصادر المائية وتقويم مدى تلوثها وجاء في مقدمة تلك الاستطلاعات:

- بحث للأستاذ الدكتور حسين علي السعدي (جامعة بغداد) تناول مسألة الإثراء الغذائي وتأثيره على مياه شط العرب في جنوب العراق كظاهرة طبيعية تحدث نتيجة لزيادة تراكيب الفوسفور والأزوت في النظم البيئية الطبيعية كنظام الأقنية المارة عبر مدينة البصرة. وأكد الأستاذ السعدي أن لهذه الظاهرة أثر بسيط على نوعية المياه في شط العرب، منوهاً بأن متابعة رقابة هذه الظاهرة مسؤولية لايمكن التغاضي عن حملها (السعدي، ١٩٩٣).
- بحث للأستاذ الدكتور محمود عوض (جامعة اليرموك) حول تقص مستفيض لنوعية مياه الينابيع الكلسية في حوض وادي شعيب في الأردن، وتحديد مدى صلاحيتها لأغراض الشرب والري المختلفة، حيث تبين مبدئياً صلاحية هذه المياه لأغراض الري فقط (عوض، ١٩٩٣).
- بحث للدكتور أديب سعد (جامعة تشرين) هدف مبدئياً إلى تصنيف الأسماك العظمية في المياه الإقليمية السورية. وقد توصل الدكتور سعد إلى حدوث تغير في توزع ووجود الحياة السمكية، إضافة إلى ظهور تلوث لدى العديد من هذه الأسماك بمياه الصرف الصحي (سعد، ١٩٩٣).
- بحث للدكتور لونيس عزالدين وزملاءه (مركز تنمية الموادبالجزائر) عرض فيه أسلوب جديد لمعالجة المياه الملوثة التي تلفظها صناعة الورق الجزائرية (عزالدين وزملاءه، ١٩٩٣).
- بحث للدكتورين عادل عوض ومحمد أبو العلا (جامعة العلوم والتكنولوجيا الأردنية) ودار حول ابتكار برنامج يمكن من التخلص من المركبات الفوسفورية الملوثة للبيئة المائية في الأردن (عوض وأبوالعلا، ١٩٩٣).
- وبحث رائد عرضه الأستاذ الدكتور مثنى عبدالرزاق (جامعة بغداد) يتعلق بمسألة ردع انتشار الملوثات الكلورية العضوية في البيئة المائية بالعراق (عبدالرزاق، ١٩٩٣).

ثالثا - عواقب تلوث البيئة الأرضية العربية

تشكل ظاهرة التصحر في الوطن العربي أحد أخطر عواقب تلوث القشرة الأرضية الطبية. واظهاراً لأبعاد وتفاقهات ظاهرة التصحر القاشمة، قام الدكتور مصطفى العالول (المركز العربي لدراسات المناطق الجافة والأراضي القاحلة، أكساد) بعرض منظور (أكساد) لمجابهة هذه الظاهرة على الصعيدين العربي والعالمي. وفي تقدير لعمق أسى هذه الظاهرة داخل الوطن العربي بين قائلا: "إن معظم البلاد العربية يقع في المناطق الجافة وشبه الجافة والشديدة الجفاف. وقد دلت الإحصاءات أن

نسبة (٩٥٪) تقريبا من مساحة الوطن العربي تحصل على أقل من (٤٠٠مم) من الأمطار السنوية، مما يؤكد سيطرة المناخ الجاف" (العالول، ١٩٩٢). وختم الدكتور العالول عرضه بدعوة العرب للمبادرة إلى وضع خطة متكاملة يتم من خلالها استغلال المناطق العربية المميزة بجفافها على نحو رشيد. وإخراجاً للمؤتمرين من حال الإحباط المتولد نتيجة الصورة القاتمة لتصحر الأرض العربية التي سبق عرضها، أبدى الأستاذ الدكتور طارق علي العاني (جامعة بغداد) موجزا لبحث ميداني شامل تركز هدفه في: (١) إبراز أهمية المراعي الطبيعية في المناطق الجافة وشبهُ الجافة، كونها توفر قرابة (٧٥٪) من الغذاء الحيواني وكذلك في الأمن الغذائي، إذ تبلغ مساحتها حوالي (١٢مليون) كيلو متر مربع من أصل مجموع مساحة الوطن العربي البالغة (١٤,٣مليون) متر مربع، وأن (٢,٧مليون) كيلو متر مربع منها مهدد بخطر التصحر، كل ذلك إضافة إلى دورها في المحافظة على التوازن البيئي في المنطقة و (٢) تقويم أسباب تدهور النبت الطبيعي (وهو أخطر عامل من عوامل التصحر) كالرعي الجائر والمبكر والتحطيب وزراعة الحبوب، إذ أن هذه العوامل قادت إلى التعرية والانجراف وكذلك التصحر إذا ما قدر لهذه العوامل أن تستمر، و(٣) بلوغ برنامج لإدارة وتطوير بيئة المراعي في العراق عموما وتلك المتصلة ببادية الشام خصوصا (العاني، ١٩٩٣).

رابعا ـ استطلاع نوعية هواء مدن الوطن العربي

ثمة شبح قاتم يسحب ظله القاتل في الوطن العربي، ذلك هو هواء المدن الملوث الذي يغشى معظم وجود العرب اليوم. وفي الوقت الذي ظهر به، للقاصي والداني الذين يتنفسون حياتهم قرب هذا الشبح، أن إدارات التنمية العربية قد استهانت معظمها، دونما علم وقصد حتماً، بأمر تفاقم تلوث هواء المدن العربية، والكبرى منها خاصة، لم يغب هذا الخطر عن أذهان أبناء المجتمع العلمي العربي، ومنذ منتصف عقد الثمانينيات الماضي وحتى اليوم (مصطفى، ١٩٩٣). وتأكيدا لهذا الحس، عرض الدكتور هيثم أبو علي (أكاديمية الأسد للهندسة العسكرية بحلب) موجز بحث ميداني مثير للاهتمام تركز على واحد من أبرز ملوثات هواء المدن، ألا وهو إرهاص عوادم وسائط النقل. كما عرض الدكتور ابراهيم عثمان (هيئة الطاقة الذرية السورية) لمحاولة طيبة لتحديد توزع تلوث هواء مدينة دمشق وذلك عبر ابتكار متساويات التلوث التي أعطت المؤتمر فكرة عن صورة الشبح، آنف الذكر، الذي يجثم على صدر ريحانة بلاد الشام دمشق (أبو علي، ١٩٩٣ و عثمان، ١٩٩٣).

خامسا ـ محاولات عربية لتدبر وتدوير المخلفات الملوثة

رغم قلة البحوث المدرجة على جدول أعمال المؤتمر، والدالة على مدى التحرك العربي لتدبر وتدوير المخلفات الملوثة في البيئة العربية، فقد قادت حكمة "اتحاد مجالس البحث العلمي العربية"

منظمة المؤتمر، إلى تمكينه من تداول بحوث عملية أصيلة في هذا الشأن لعل أهمها ما يلي:

(١) دراسة بعنوان: "اقتصاديات وإدارة إعادة استخدام المخلفات الصناعية الضارة بيئيا للحد من مشكلة التلوث" حققهـا الأستاذان الدكتور سمير عبدالعزيز (وزارة البحث العلمي المصرية) والدكتور أحمد ماهر عزّ (جامعة الزقازيق) أرادا منها نشر نموذج عمل هام تمّ تطبيقه فعلا في مصر. وقد انطوى هذا النموذج على إعادة استخدام المخلفات الضارة بيئيا في عشرة مشاريع صناعية وهي:

١ـ استرجاع الكروم وإعادة استخدامه في العملية الإنتاجية.
٢ـ استرجاع اليوريا من المخلفات السائلة بشركة أبي قير للأسمدة والصناعات الكيماوية.
٣ـ استرجاع الألياف من مخرجات مصنع الورق وإعادة استخدام المياه الصناعية.
٤ـ تطوير تكنولوجيا مبتكرة للاستفادة من مخلفات الإطارات.
٥ـ زيادة تركيز السائل الأسود الناتج عن طبخ قش الأرز وذلك لاستخدامه في صناعة الطوب الطفلي.
٦ـ استخدام أساليب المعالجة الآمنة لاستعادة الفاقد وإعادة استخدام المياه في العمليات الصناعية بشركة ادفينا.
٧ـ استخدام طريقة الغسيل النشط في عملية الطلاء الكهربي.
٨ـ التعامل الآمن مع المخلفات شديدة الخطورة وترشيد استخدام المياه في شركة إنتاج مواد الصباغة.
٩ـ تعديل العمليات الإنتاجية وتحسين عمليات المناولة لتقليل العوادم.
١٠ـ التخلص من غبار الأسمنت بالاستفادة منه صناعيا.

(٢) وتدليلا على نجاح المشروع الأخير، قام الكيميائي سامي الجندي رئيس (العلميون المتحدون للمشروعات والتنمية بالاسكندرية) بعرض شامل لأمر تخليص مدينة الاسكندرية من حوالي (٧٠٠ طن) يجرى طرحها يومياً من قبل صناعات الأسمنت المحلية، واستخدام غبار الأسمنت في تصنيع بعض المنتجات ذات القيمة الاقتصادية والتي يمكن تسويقها محليا وخارجيا من جهة واسترجاع غبار الأسمنت أيضا بهدف إعادة تدويره في عمليات إنتاج الأسمنت من جهة أخرى، (عبدالعزيز وعزّ، ١٩٩٣).

(٣) وقام الدكتوران ايدير رابيحا وجميل زروق (الجزائر) بعرض محاولة شجاعة لابتكار "مبادلات شاردية صمغية" يمكن إحلالها مكان المبادلات المثيلة المستوردة والجاري استخدامها في مجال

معالجة النفايات الصناعية وبذلك يتم توفير الكثير من القطع الأجنبي المنفق على مثل هذه المواد الصناعية باهظة الثمن (رابيعا، زروق وبلعزوز، ١٩٩٣).

(٤) وفي محاولة عمل متعددة النظم العلمية، عرض الدكتور سامح غرايبة (جامعة اليرموك) نتائج جهد فريق عمل قاده لدراسة النفايات الصلبة المنزلية والصناعية في الأردن (غرايبة وزملاؤه، ١٩٩٣)، يمكن أن يكون نموذجاً طيباً قابلاً للتطبيق في مختلف مناطق الوطن العربي المماثلة.

(٥) وانطلاقاً من رؤية مستقبلية لكيفية استغلال أمثل للمخلفات المنزلية الصلبة، حقق الدكتور ظاهر رواجفه (جامعة العلوم والتكنولوجيا الأردنية) بحثا تجريبيا حول صلاحية استخدام الحمأة في زراعة الحبوب (رواجفه، ١٩٩٣).

(٦) وفي معرض الاهتمام بالتلوث البيئي ـ النفطي قام الدكتور المهندس عدنان الباقولي (خبير الدراسات النفطية بالشركة السورية للنفط) بعرض نظام متقدم لرقابة التلوث الناجم عن الاندفاعات النفطية والغازية في حقول النفط السورية (الباقولي، ١٩٩٣)، كما بين الأستاذ الدكتور سعد الدين الخرفان جملة الإشكالات التي حطت بمقدرة وحدة معالجة المياه في مصفاة حمص النفطية (خرفان، ١٩٩٣) ومدى تأثر مياه نهر العاصي بهذا الواقع المؤسف.

هنا وقد ناقش المؤتمر بشكل مميز أمر معايير ضبط تلوث الغذاء التي عرضها بكل وعي الأستاذ الدكتور محمد السكري (جامعة عين شمس). كما استمع بكل اهتمام لبقية البحوث العلمية رفيعة المستوى وحاور بشكل متقدم مختلف نتائجها الرئيسة.

تطلعات المؤتمر الختامية و "نداء دمشق البيئي"

تثميناً لجدية وغنى الحوار المعطاء الذي أثارته بحوث هذا المؤتمر، يبدو من الواجب في ختام هذا التقويم إيراد أبرز التوجهات الرئيسة التي أجمع عليها المؤتمرون، حيث تبين لهم مايلي:

١ ـ معاناة أقطار الوطن العربي من مشكلات بيئية تتمثل بالآتي:

- سعة مساحات المناطق الجافة وشبه الجافة وتزايد المساحات المتصحرة والمهددة بالتصحر نتيجة الإهمال وسوء الاستعمال عبر العهود الماضية.
- تلوث الهواء والمياه نتيجة المخلفات الصناعية والصرف الصحي وتسرب النفط وعوادم السيارات.

- الاستخدام المكثف للمبيدات الكيميائية بمختلف أنواعها فضلا عن الآثار السلبية لاستخدام بعض أنواع الأسمدة .
- اختلال توازن مكونات العديد من النظم البيئية نتيجة سوء استغلال الموارد الطبيعية المتجددة وتقليص المساحات الخضراء .

٢ـ تباين وتفاوت درجة اهتمام الأقطار العربية بشؤون البيئة والحد من مخاطرها .

٣ـ عدم وجود هيئة مستقلة تابعة لوزارة معينة تهتم بشؤون البيئة في بعض الأقطار العربية .

٤ـ عدم كفاية التشريعات البيئية ، إضافة إلى قدمها وعدم متابعة تطبيقاتها .

٥ـ ضعف الوعي الاجتماعي والثقافي في الأقطار العربية لأهمية شؤون البيئة .

٦ـ عدم الالتزام بالاستراتيجية العربية الخاصة بالبيئة وحمايتها من مختلف أشكال التلوث في بعض الأقطار العربية .

٧ـ قلة البحوث العلمية التطبيقية في مجال العلوم البيئية في الجامعات العربية ومؤسسات الأبحاث وندرة تطبيقاتها .

٨ـ ضعف التوجه في العديد من الجامعات العربية بإدخال تدريس موضوع العلوم البيئية والهندسة البيئية في مناهجها .

٩ـ افتقار بعض الأقطار العربية إلى مراكز بحوث علمية تقوم بإجراء البحوث البيئية التطبيقية ، وتطوير تقانات المحافظة على البيئة من مخاطر التلوث واستنباط الوسائل والتقانات الكفيلة بحمايتها .

١٠ـ ضعف التعاون والتنسيق بين الأقطار العربية في شؤون البيئة والمحافظة عليها إضافة إلى ضعف تركيز الجهود المشتركة في السيطرة على التصحر .

واستناداً إلى ذلك ، أوصى العلماء المشاركون في هذا المؤتمر بمايلي :

أولا ـ في مجال المحافظة على البيئة المائية

١ ـ ١ وضع خطط وبرامج متخصصة لصيانة البيئة المائية في الأقطار العربية التي لاتوجد فيها مثل هذه الخطط والبرامج، مع الأخذ بنظر الاعتبار المواصفات المعتمدة لمياه الشرب، والأساليب الواجب اتباعها لتجنب تلوث المياه العذبة نتيجة لطرح المواد التالية فيها :

- المنظفات والمبيدات الكيميائية .
- المواد المشعة .
- النفايات الصناعية والمركبات العضوية القابلة للتحلل الحيوي .
- المغذيات النباتية التي تحفز نمو الطحالب والأعشاب المائية .

١ ـ ٢ تحديد نوعية وطبيعة الملوثات المائية في كل قطر عربي حسب الواقع البيئي والجغرافي له من خلال إجراء المسوحات والأبحاث في هذا المجال مع إيجاد وسائل كفيلة بالحد من مخاطر التلوث عن طريق ترشيد استخدام المبيدات الكيميائية وغيرها .

١ ـ ٣ اللجوء إلى استخدام التقانات الحديثة في حماية البيئة المائية من التلوث وخاصة مياه الشرب عن طريق إيجاد تقنة بديلة للكلور في عمليات التعقيم .

١ ـ ٤ القيام بدراسات من شأنها الاستفادة من المياه الملوثة عن طريق استخدام التقانات الحديثة على غرار التجارب التي قامت بها بعض الأقطار العربية بإعادة استخدام المياه المعالجة في مجالات مختلفة كالري وتربية الأسماك والاستخدامات الصناعية واستغلال المخلفات الأخرى لأغراض مفيدة .

١ ـ ٥ الانضمام للاتفاقيات الدولية التي تحمي السواحل البحرية من التلوث وبالذات الناجم عن تسرب البترول من ناقلات النفط .

١ ـ ٦ تتولى الجهات المختصة في الأقطار العربية وبالتعاون مع المنظمات العربية بوضع برامج بحوث عربية مشتركة في مجال تلوث المياه والعمل على تطبيق نتائجها .

ثانيا ـ في مجال الحدّ من التصحر والمحافظة على التربة

٢ ـ ١ وضع خطط عملية مبرمجة لمكافحة التصحر في الأقطار العربية وإدماجها بالخطط التنموية في مجال البيئة لما للتصحر من آثار بيئية خطيرة بقدر تعلق الأمر بالأمن الغذائي العربي .

٢ ـ ٢ تدعيم وتطوير قاعدة المعلومات الخاصة بتنظيم الرصد المتعلقة بالمناطق المعرضة للتصحر والجفاف.

٢ ـ ٣ تتولى الجامعات العربية ومراكز البحوث العلمية إجراء البحوث العلمية بصورة متواصلة في مجال تنمية وتقويم المشاريع الصناعية القائمة وتطويرها بما يؤدي إلى الحفاظ على البيئة من مخاطر التلوث الناجم عنها.

٢ ـ ٤ قيام الجهات المختصة في الأقطار العربية بالمحافظة على المراعي الطبيعية من التدهور البيئي والتصحر الناجم عن العوامل المناخية والحيوية وذلك عن طريق:

- حماية النبت الطبيعي في مراعي المناطق الجافة وشبه الجافة من التدهور بتأمين إدارة علمية مناسبة تعمل على الحد من الرعي الجائر والمبكر وتطبيق نظم رعوية مناسبة ومنع الزراعة المطرية في المناطق التي تقل فيها معدلات الأمطار عن (٢٠٠ ملم) سنويا والعمل على تثبيت الكثبان الرملية حيثما كان ذلك ممكنا.
- إحياء المراعي المتدهورة بمختلف الأساليب العلمية المتاحة وإعادة التوازن البيئي لها والحيلولة دون خروجها من دائرة الاستغلال الأمثل.
- توسيع قاعدة التعاون العربي في مجال تنمية المراعي الطبيعية في مختلف المجالات الممكنة والحيلولة دون تعرضها لعملية التصحر.

٢ ـ ٥ إقامة المحميات الطبيعية وإنشاء بنك للمورثات لحفظ الأصول الوراثية للكائنات المهددة بالانقراض في الأقطار العربية والمحافظة على الحوائل الطبيعية المتوازنة لهذه الكائنات والعمل على تطبيق ماورد في اتفاقية التنوع الحيوي الصادر عن قمة الأرض.

ثالثا ـ في مجال الحدّ من تلوث الهواء

٣ ـ ١ وضع الخطط الكفيلة للحدّ من مخاطر تلوث الهواء الناجم عن عوادم وسائط النقل بأشكالها المختلفة (السيارات، الحافلات، شاحنات البضائع، وغيرها من وسائط النقل البرية والجوية) وذلك بإجراء الأبحاث العلمية لزيادة كفاءة هذه الوسائط وتقليل الغازات الضارة الناتجة عن تشغيلها.

٣ ـ ٢ التقليل من الملوثات الصناعية (الغازات الناتجة عن المصانع) التي تنطلق إلى الجو عن طريق

إلزام أصحاب هذه المصانع باتباع الوسائل الحديثة للحد من هذه النواتج الملوثة .

٣ ـ ٣ قيام الأقطار العربية بالانضمام إلى الاتفاقية الدولية التي تحد من أخطار الملوثات الغازية مثل اتفاقية المناخ الصادرة عن مؤتمر قمة الأرض .

رابعا ـ في مجال التشريعات والمعايير للمحافظة على البيئة

٤ ـ ١ العمل على سن التشريعات والقوانين الخاصة بالمحافظة على البيئة من كافة أشكال التلوث وتحديث الموجود منها والزام المؤسسات ذات النشاط البيئي بتنفيذها .

٤ ـ ٢ العمل على تشكيل أجهزة كفوءة لضمان مراقبة البيئة ومتابعة تنفيذ التشريعات والقوانين الخاصة بها مع دعم الأجهزة المختصة بالتحاليل والقياس البيئي لضمان المستوى المطلوب لأدائها .

٤ ـ ٣ تأكيد أهمية اعتماد معايير لكافة أشكال التلوث البيئي وتطوير ما هو قائم وذلك بالاستناد إلى نتاجات البحوث العلمية في الحقول البيئية والمشاريع البيئية المتكاملة في كل قطر.

خامسا ـ في مجال الوعي والثقافة البيئية

نشر الوعي البيئي في المجتمع العربي عن طريق وسائل الإعلام المختلفة وعن طريق التعليم بمختلف مراحله ومستوياته وذلك لفتح الأبواب الواسعة أمام مشاركة الأفراد والجماعات في عملية الحدّ من مخاطر تلوث البيئة .

وبغية إعطاء التوصيات ، آنفة الذكر، طريقها إلى ساح التنفيذ يبادر العلماء المشاركون في هذا الملتقى الدولي الهام باقتراح مايلي :

أولا ـ تشكيل هيئة أو جهاز يتولى العناية والاهتمام بكافة القضايا المتعلقة بالبيئة في الأقطار العربية التي لا يوجد فيها مثل هذا التشكيل الذي تناط به المهام التالية :

ـ التوجيه بسنّ التشريعات والقوانين الخاصة بالبيئة وتلوثها وأسلوب الحد من ذلك .
ـ مراقبة تطبيق التشريعات والقوانين ومحاسبة المقصرين وفق نظام يعد لهذا الغرض .
ـ مراقبة الأغذية المصنعة والمستوردة وتشخيص الملوثات البيئية فيها .

- اعتماد معايير وطنية لملوثات الهواء في ضوء البحوث والدراسات الجارية مع الأخذ بنظر الاعتبار كل المعايير المعمول بها في الدول المتقدمة.
- توجيه البحوث العلمية نحو معالجة التلوث بأشكاله المختلفة والمحافظة على البيئة من مخاطره وتحديد الجهات التي تشترك في إجراء هذه البحوث وتأمين السبل الكفيلة بوضع نتاجات البحث العلمي موضع التطبيق.
- تمثيل القطر العربي في المحافل الدولية والاجتماعات المتعلقة بشؤون البيئة.
- تكثيف التعاون والتنسيق بين الأقطار العربية في مجال شؤون البيئة والحدّ من مخاطر تلوثها عن طريق:
- تبادل المعلومات والخبرات.
- حضور الندوات والأنشطة العلمية المقامة في الأقطار العربية في هذا المجال.
- عقد اجتماعات دورية بين المسؤولين في الأقطار العربية للتشاور في مشاكل البيئة المختلفة والأسلوب الأمثل لمعالجتها.
- وضع الأسس اللازمة لاستغلال أو الاستفادة من المخلفات السائلة والصلبة وتوجيه الجهات ذات العلاقة بذلك.

ثانيا - إقامة صندوق عربي يمول من المنظمات والحكومات العربية والشركات العامة والخاصة باسم الصندوق البيئي لدعم الأبحاث والنشاطات العلمية البيئية وذلك للحفاظ على بيئة سليمة ومتجددة وقابلة للاستمرار.

ثالثا - قيام المسؤولين عن الجامعات العربية ومؤسسات البحث العلمي العربية بدعم البحوث العلمية التطبيقية في ميدان العلوم البيئية والحد من مخاطر التلوث المختلفة إضافة إلى توجيه وترغيب طلبة الدراسات العليا في هذه المؤسسات بإجراء بحوثهم في هذه الحقول.

رابعا - تعاون الجهات البحثية المختصة في شؤون البيئة في الأقطار العربية مع اتحاد مجالس البحث العلمي العربية بتنفيذ الآتي:

- تنسيق إجراء البحوث العلمية العربية المشتركة والمتعلقة بالتصحر والرمال الزاحفة والتي تقع ضمن أنشطة الاتحاد التي أقرها مجلس الاتحاد كخطوة أولى نحو التوسع في تنسيق العمل العربي المشترك في هذا المجال.
- توثيق البحوث والبيانات والدراسات المتعلقة بالبيئة ضمن قواعد المعلومات الموجودة لدى الاتحاد لوضعها في متناول الدارسين والباحثين والمسؤولين عن البيئة.

خامساً - تولي اتحاد مجالس البحث العلمي العربية وبالتعاون والتنسيق مع المنظمات والهيئات العربية والإقليمية والقطرية تنظيم مؤتمر حول البيئة العربية ومشاكل تلوثها وأساليب المحافظة عليها مرة كل ثلاث سنوات، على أن يركز فيه على موضوع محدد في كل مرة.

هذا وقد أراد العلماء المؤتمرون تتويج أعمالهم بإصدار نداء عربي باسم (نداء دمشق البيئي) نحو توجه عربي موحد لحماية البيئة العربية واعتماد اقتراح الأستاذ الدكتور عدنان مصطفى أساساً لهذا الموضوع» (انظر الملحق الأول) (البيان الختامي للمؤتمر، ١٩٩٣).

مراجع التقويم

(المؤتمر = المؤتمر الدولي للبحث العلمي ودوره في حماية البيئة من مخاطر التلوث، موضوع التقويم)

أبو علي، هيثم، ١٩٩٣، «قياس نسبة الغازات الضارة في عوادم السيارات»، المؤتمر، اتحاد مجالس البحث العلمي العربية، بغداد، العراق.

الباقولي، عدنان، ١٩٩٣، «النظام المؤتمت لتحليل الرقابة من الاندفاعات النفطية - غازية الذاتية»، المؤتمر، اتحاد مجالس البحث العلمي العربية، بغداد، العراق.

الجندي، سامي عبدالحميد، ١٩٩٣، «إعادة استخدام الأسمنت والاستفادة منه اقتصادياً»، المؤتمر، اتحاد مجالس البحث العلمي العربية، بغداد، العراق.

خرفان، سعد الدين، ١٩٩٣، «تلوث المياه في صناعة تكرير النفط ومعالجته»، المؤتمر، اتحاد مجالس البحث العلمي العربية، بغداد، العراق.

رابيعا، ابذير ورزوق، جيل وبلعزوز، ب، ١٩٩٣، المؤتمر، اتحاد مجالس البحث العلمي العربية، بغداد، العراق.

الزنفلي، حلمي توفيق، ١٩٩٣، «الرؤية الحالية والمستقبلية لتلوث البيئة المائية في مصر ودور الجهات المعنية للحد من مخاطره»، المؤتمر، اتحاد مجالس البحث العلمي العربية بغداد، العراق.

رواجفه، ظاهر، ١٩٩٣ Rawajfeh, Zahir, 1993, "High rates of domestic sewage sludge on a calcareous soil and their effect on wheat growth using a pot experiment", The Conference, Baghdad, Iraq المؤتمر، اتحاد مجالس البحث العلمي العربية، بغداد، العراق.

سعد، أديب وسيهي، مقال، ١٩٩٣، «تأثير التلوث وتغيرات الظروف البيئية على توزع الأسماك ووجودها في مياه الساحل السوري»، المؤتمر، اتحاد مجالس البحث العلمي العربية، بغداد، العراق.

السعدي، حسين علي، ١٩٩٣، «البيئة العراقية ومصادر تلوثها»، المؤتمر، اتحاد مجالس البحث العلمي العربية، بغداد، العراق.

العالول، مصطفى، ١٩٩٣، «التصحر في الوطن العربي وآثاره السلبية على البيئة»، المؤتمر، اتحاد مجالس البحث العلمي العربية، بغداد، العراق.

العاني، طارق علي، ١٩٩٣، «بيئة المراعي الصحراوية في العراق وتنميتها - الواقع والوسائل»، المؤتمر، اتحاد مجالس البحث العلمي العربية، بغداد، العراق.

عبدالرزاق، مثنى، ١٩٩٣، «توزيع وانتشار الملوثات الكلورية العضوية في البيئة المائية في العراق»، المؤتمر، اتحاد مجالس البحث العلمي العربية، بغداد، العراق.
عبدالعزيز، سمير وعزّ، أحمد ماهر، ١٩٩٣، «اقتصاديات وإدارة إعادة استخدام المخلفات الصناعية الضارة بيئيا للحد من مشكلة التلوث»، المؤتمر، اتحاد مجالس البحث العلمي العربية، بغداد، العراق.
عثمان، ابراهيم وصبرة، شوقي، ١٩٩٣، «مستوى التلوث بالعناصر المعدنية والغازات في مدينة دمشق في الفترة ١٩٨٩-١٩٩١»، المؤتمر، اتحاد مجالس البحث العلمي العربية، بغداد، العراق.
عزالدين، لوئيس ويونظيرو، نوبه وشيوط نادية وشريف، أحمد توفيق، ١٩٩٣، «معالجة نفايات صناعة الورق المائية»، المؤتمر، اتحاد مجالس البحث العلمي العربية، بغداد، العراق.
عوض، عادل وأبوالعلا، محمد، ١٩٩٣، «حماية البيئة المائية من التلوث بمركبات الفوسفور بتطوير وحدات المعالجة البيولوجية»، المؤتمر، اتحاد مجالس البحث العلمي العربية، بغداد، العراق.
عوض، محمود ورزملاؤه، ١٩٩٣ Awad, M., Tatany, R. and Rimawi, 1993 "water quality of Karst Springs in Wadi Sh'eib catchment area", The Conference, Baghdad, Iraq.
المؤتمر، اتحاد مجالس البحث العلمي العربية، بغداد، العراق.
عويضه، كمال طلبه، ١٩٩٣، «نحو استراتيجية مستقبلية لإعادة استخدام المياه في الوطن العربي»، المؤتمر، اتحاد مجالس البحث العلمي العربية، بغداد، العراق.
غرايبه، سامح وعقيل، ناجح والكرمي، علي وبني هاني، محمد وحجازين، سمير، ١٩٩٣، «سياسة واستراتيجيات العلوم والتكنولوجيا في البيئة/ النفايات الصلبة المنزلية والصناعية»، المؤتمر، اتحاد مجالس البحث العلمي العربية، بغداد، العراق.
قاسم، عباس، ١٩٩٣، «الأطماع بالمياه العربية وأبعادها الجيوبوليتيكية»، المستقبل العربي العدد ١٧٤، (١٥-٥٢).
مصطفى، عدنان، ١٩٩٣، «الثورة العالمية الأولى: من أجل مجتمع عالمي مستديم»، تقويم لتقرير نادي روما، المستقبل العربي، العدد ١٧٣، تموز/ يوليو ١٩٩٣، (١٤٧-١٥٥).
- ١٩٩٣، «العرب وقمة الأرض - الرسالة التائهة»، المستقبل العربي، العدد ١٦٧، كانون الثاني/ يناير، (١٠٣-١١٤).
- ١٩٩٣، «العرب والبيئة وقمة الأرض»، المؤتمر، اتحاد مجالس البحث العلمي العربية، بغداد، العراق.
المؤتمر القومي العربي الرابع، ١٩٩٣، «المؤتمر القومي العربي الرابع - ملف»، المستقبل العربي، العدد ١٧٦، ٦/ ١٩٩٣، (٥٦-١٤٠).
النعيمي، طه تايه، ١٩٩٣، «خطاب افتتاح المؤتمر»، المؤتمر، اتحاد مجالس البحث العلمي العربية، بغداد، العراق.
عيسى، محيي الدين، ١٩٩٣، «كلمة اللجنة التحضيرية للمؤتمر»، المؤتمر، اتحاد مجالس البحث العلمي العربية، بغداد، العراق.

نداء دمشق البيئي

إدراكا لعمق ترابط الوجود البشري وصفاء حياة البيئة من حوله، والأثر الحيوي لتغذية البيئة الاسترجاعية لآلية بقاء الإنسان أو فنائه على هذا الكوكب.

ووعيا لقدر النعم البيئيه الخيرة التي حبا الله بها وطننا العربي العظيم، وضرورة الحفاظ عليها من الهدر وتطويرها لصالح إنماء مسيرة المجتمع العربي في ضمير المستقبل.

وانطلاقا من حقيقة أن أنماط التنمية العربية السائدة، كمثيلاتها في شمالي الأرض وجنوبيها، قد أرست عبثا مريرا على صدر البيئة العربية لايمكن البتة الاستهانة بتفاقماته على حياة الأجيال العربية القادمة وعلى مستقبل بقائنا العربي العزيز تحت الشمس:

واعتقادا بأن مواجهة غوائل الإشكالية البيئية العربية تشكل تحديا إقليميا ـ عالميا واحدا لامناص للبشرية من دخول غماره إن أردنا إنقاذ كوكبنا الأرضي الطيب من وعثاء تحركه عبر الزمان الصعب الذي نعيشه، حيث يتطلب الفلاح في تجاوز هذا التحدي بنجاح تكثيفا للفكر والجهد والتمويل العربي ـ الدولي وفق سديد الآراء التي بلورتها قمة الأرض الثانية (ريو دي جانيرو، ١٩٩٢).

وإيمانا من أن ثمة حاجة ملحة لإرساء عقائد إنسانية خالصة تنظم وجودنا العربي ونخص منها هنا عقيدة بقاء البيئة العربية الخيرة، وأن المجتمع العلمي ـ التقني قادر فعلا على إيجاد الحلول المناسبة لعقيدة البيئة هذه.

فقد توصل العلماء المشاركون في «مؤتمر البحث العلمي ودوره في حماية البيئة من مخاطر التلوث»، الذي نظمه اتحاد مجالس البحث العلمي العربية ووزارة التعليم العالي السورية بالتعاون مع برنامج الأمم المتحدة للبيئة بدمشق (سورية) خلال الفترة الواقعة بين ٢٦ و٢٨ إيلول/ سبتمبر ١٩٩٣، إلى التعبير عن عزمهم في إبداء منتهى إمكاناتهم في تحقيق ما يلي:

١ ـ المبادرة لاستيعاب عبر «قمة الأرض الثانية» والإفادة منها في تكوين «عقيدة بيئية عربية» تكفل لأمتنا العربية اطراد نمائها وحسن بقاء البيئة العربية.

٢ ـ العمل على إغناء الفكر العربي المعاصر، والأكاديمي منه خاصة، بهدف تكوين الأجيال العربية الشابة وفق عوامل التغيير الآخذة بناصية وجودنا على الأرض.

٣ ـ إيداء تحرك شعبي عربي عام يكون بمثابة محرك ديموقراطي فاعل في تصحيح مسيرات التنمية العربية وتعزيزها .

٤ ـ حث أصحاب القرار التنموي العربي على الإفادة من الإمكانية العلمية ـ التقنية الذرية ، العاملة على الصعيدين الوطني والعربي المشترك ، وتعزيز مساهمة المؤسسات العربية المشتركة وفي مقدمتها «اتحاد مجالس البحث العلمي العربية» ، في تحقيق بحوث بيئية عربية شاملة .

٥ ـ المبادرة إلى تطوير نظم التعليم والبحث العربية وفقا للعقيدة البيئية العربية المرتقبة .

٦ ـ السعي لدى المنظمات العربية والإقليمية والدولية كي تبدي مساعدتها المادية والمعنوية في استنهاض برنامج عمل هذا الإعلان ودفعه قدما ليواكب إيجابيات وعبر البرنامج ـ ٢١ اللذي توصلت إليه قمة الأرض الثانية .

٧ ـ التفكير بأنماط جديدة من التعاون الإقليمي والدولي لإقامة وتحقيق بحوث بيئية ـ تنموية متقدمة مرساة على مبادىء وقيم الاعتماد المتبادل بين الأمم .

وعلى الله قصد السبيل والسلام .